



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사 학위논문

동양철학사상을 활용한
작곡기법 연구

2017년 2월

서울대학교 대학원
음악학과 국악작곡전공
원 우 가

동양철학사상을 활용한 작곡기법 연구

지도교수 김 승 근

이 논문을 음악박사 학위논문으로 제출함
2017년 2월

서울대학교 대학원
음악과 국악작곡전공
원 우 가

원우가의 박사 학위논문을 인준함
2017년 2월

위 원 장 _____ (인)

부위원장 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

위 원 _____ (인)

국문초록

현대 동서양의 작곡가들은 오랜 역사를 가진 동양의 전통문화와 서양의 근·현대문화를 적절히 결합시켜 새로운 스타일의 현대 음악작품을 창작하고 있다. 그 중에서도 미국의 존 케이지(John Cage), 중국의 조효생(趙曉生), 한국의 김승근은 동양의 전통 철학 사상을 음악적인 소재로 사용함과 동시에 동양 음악의 독특한 매력과 다양한 음악어법을 서양 창작 기법과 융합함으로써 새로운 스타일의 음악, 독창적이며 독특한 음악 세계를 구축하고 있다. 이에 본고에서는 존 케이지의 <Music of Changes>, 조효생의 <태극>(太極), 김승근의 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 작품을 분석하여 현대 음악 창작에서의 구성적 다양성을 찾아보고, 또 서양 음악에 동양 전통 고대 음악의 독특한 음조를 결합시킨 동양의 현대음악에 대해 깊이 알아보았다. 이러한 과정을 통해서 현대음악에서 동아시아 고대전통음악이 그 핵심적 구성요소로 사용될 가능성에 대하여 다양한 측면으로 알아보고 이를 통해 창작곡의 다양화 측면에 기여하고자 하는 것이 본고의 목적이다.

먼저, 존 케이지의 생애와 사상적 배경인 선(禪) 사상과 『주역』(周易)에 대하여 살펴보고, 이러한 사상이 그의 음악에 어떻게 적용되었는지 살펴보았다. <Music of Changes>는 20세기 말 불확정성 음악의 대표작으로, 존 케이지의 개인적 취향이나 기호에 기초한 자유로운 음악이 아니라 3개의 동전을 던져 주역에서 비롯된 여러 도표에 의해 음악적 요소를 표현한다. 즉 해당 작품은 주역의 변화와 무변화의 의미를 확정적인 면과 불확정적인 면으로 통합하였다. 특히 이 곡의 빠르기는 32개의 요소로 이루어져 있어 주역의 64괘와 대응되고, 이에 따라 우연적으로 결정되고 표현된다. 이 불확정적인 요소는 존 케이지가 즐겨 사용하던 전체를 부분으로 나누는 의미의 구조 안에서 표현되었다고 할 수 있다. 그 외에도 여러 군데의 불합리하게

기보된 곳에서는 연주자 자신의 자유에 맡겨지는 즉흥성까지 나타내고 있다. 결과적으로 <Music of Changes>는 존 케이지가 심취하였던 동양 철학의 음악적 표현이며, 당시 미국의 실험적 음악의 성향인 불확정성 음악을 전통적 기보법을 통해 표현한 것이다.

두 번째로 조효생의 작품 <태극>에 나타나는 사상적 배경과 작곡원리를 살펴본 결과, 조효생은 서양 사상에 동양문화 사상을 융합함으로써 새로운 스타일의 음악, 독창적이며 독특한 음악 세계를 구축하는 데 성공하였다고 할 수 있었다. 피아노 독주곡인 <태극>은 조효생이 『주역』의 태극 사상을 바탕으로 정립한 작곡 이론서인 『태극작곡계통』(太極作曲系統)을 기초로 하여 서양의 현대 작곡 기법과 융합하여 탄생된 대표적 작품이다. 『주역』(易經)의 ‘팔괘변역’(八卦變易) 규칙을 기반으로 창작되었는데, 음양(陰陽)이 존재하는 상호 의존, 배치, 침투, 전화등과 음집(音集)이 내포되고 있는 음의 개수(個數), 음정함량(音程涵量) 등을 일정한 비율로 변화시키면서 음악 내부구조의 추진력을 그대로 드러내고 있다. 이것이 바로 ‘태극도’(太極圖)에 집중되었는데 그 중 64괘음양(六十四卦陰陽)의 변화로 만들어진 64개 음군 중의 처음과 마지막 음군은 커다란 체계를 형성했다. 결과적으로 <태극>은 『주역』에서 볼 수 있는 바와 같이 ‘음’과 ‘양’이 서로 대조되고 교차하면서 생기는 다양한 개념과 원리를 짜임새 있는 음악적 어법으로 표현한 것이다.

세 번째로 작곡가 김승근의 작품세계를 조명하고 작곡가와의 인터뷰를 통해 그의 음악세계를 알아본 뒤 그의 주요사상이 가장 잘 드러난 작품인 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>의 구조를 파악하고 선율분석을 통하여 그 안에 되어있는 음악어법을 살펴보았다. 김승근은 특히 『악학궤범』(樂學軌範)에 기술되어있는 ‘음양합성’(陰陽合聲)의 ‘합성’(合聲)을 결합으로 보아 음의 성질인 음려(陰呂)와 양의 성질인 양률(陽律)을 결합한 6가지의 음정관계를 고안하여 새로운 화성체계의 가능성을 발견하였다. 이에 전통 음악의 음정체계와 그 안에 담겨있는 음악적 철학을 근간으로 하여 양률과 음려를 동등하게 결합함으로써 완벽한 조화를 추구하는 독자적인 화성체계를 고안, 작품 속에서 표현하였다. 해당 작품의 선율분석을 통해 중주곡이

라는 이곡이 가지고 있는 선율적 특성에 따라 그의 작품 안에서 음과 양의 조화가 유기적 상호관계를 이루고 있음을 확인할 수 있었다. 이는 서양의 화성법적 체계와 구분되는 것으로 음과 양의 조화를 추구하는 도교사상을 근간으로 하여 음려와 양률의 완벽한 균형을 표현하고자 하는 작곡가의 독자적인 화성 체계를 보여주었다고 할 수 있다.

이상 존 케이지, 조효생, 김승근의 작품을 분석한 결과, 존 케이지는 『주역』에서 나온 ‘64괘’를 근간으로 하여 음악요소에 따른 도표를 제작하여 불확정성 음악을 만들었다. 조효생은 ‘태극’을 근간으로 하여 『태극작곡계통』의 합력론(合力論), 집합론(集合論), 태극론(太極論), 64괘음집 등의 작곡 원리를 만들었다. 김승근은 한국 전통음악의 ‘음양합성’(陰陽合聲)과 ‘단순하고 간결한 음악’(大樂必易 大禮必簡)을 근간으로 하여 12율을 활용한 새로운 화성체계를 만들었다.

따라서 존 케이지, 조효생, 김승근은 음악 외적 요소에서 나타나는 철학적 의미나 내면의 언어를 표현하는 철학적 은유를 구체적으로 음악 안에 내재시키면서 그에 나타나는 상징성을 음악에서 자신의 철학에 맞추어 변용함으로써 음악의 내적 통합을 표현하고 있음을 확인하였다. 이를 바탕으로 동양의 철학 사상을 배경으로 만들어진 현대음악의 작곡 방법은, ‘전통악조의 원형을 사용하여 새롭게 각색하는 방법’, ‘전통악조의 소재를 흡수하여 발전시키는 방법’, ‘전통사상과 현대 작곡기법을 융합하여 새로 창조하는 방법’의 세 가지 유형으로 정리할 수 있다.

주요어 : 우연성 음악, 64괘음집, 태극화음, 양률, 음려

학 번 : 2012-30775

목 차

I. 서론	1
1. 연구 목적	1
2. 선행연구 검토	3
3. 연구 범위 및 방법	5
II. 존 케이지(John Cage)와 주역(周易)	8
1. 존 케이지(John Cage)의 생애	8
2. 존 케이지의 음악적 특징	11
3. <Music of Changes> 분석	30
4. 소결론	56
III. 조효생(趙曉生)과 태극(太極)	58
1. 조효생(趙曉生)의 생애	58
2. 조효생(趙曉生)의 음악적 특징	60
3. <태극> 분석	75
4. 소결론	95
IV. 김승근의 음(陰)과 양(陽)	98
1. 김승근의 생애	98
2. 김승근의 음악적 특징	101
3. <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 분석	109
4. 소결론	125
V. 결론	127

참고문헌	131
Abstract	137
<부록 악보 1> 태극(太極)	141
<부록 악보 2> 대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주	155

표 목 차

[표 1] 존 케이지의 작품 시기 구분	12
[표 2] 음과 양의 의미	15
[표 3] 역(易)의 의미	17
[표 4] 64괘(64卦)	22
[표 5] <Music of Changes>의 구조	32
[표 6] 구조와 속도의 관계	36
[표 7] 4상(四象)	45
[표 8] 8괘(八卦)	45
[표 9] 밀집음(Tone Cluster)	46
[표 10] <Music of Changes>에서 사용된 강약의 종류	47
[표 11] <music of changes>에 사용하는 음의 길이 요소	51

[표 12] 페달 사용의 4가지 형태	54
[표 13] <Music of Changes>에서 나타난 빠르기의 요소와 횟수	55
[표 14] 조효생의 작품 및 저서	60
[표 15] 3화음 구성의 법칙	65
[표 16] <태극>의 구성	76
[표 17] 김승근의 2016년도 작품목록 및 연주 현황	100
[표 18] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>의 악곡 구조	111

그 립 목 차

[그림 1] 8괘(八卦)의 의미	18
[그림 2] 속도 도표와 <주역> 64괘의 대응관계	41
[그림 3] <Music of Changes>속도	43
[그림 4] 속도변수(速度參數)	44
[그림 5] 강약도표와 <주역>의 64개 괘의 대응관계	48
[그림 6] 역도표시(力度表示)	50
[그림 7] 8괘도(八卦圖)	62
[그림 8] 태극화음과 6효의 음집	69
[그림 9] 태극도보(太極圖譜)	74

악 보 목 차

[악보 1] 존 케이지가 제시한 <Music of Changes>의 음장(音長) 측정 기준	35
[악보 2] <Music of Changes> 제27~30마디	36
[악보 3] <Music of Changes>의 1단원 구조 관계	37
[악보 4] <Music of Changes>에서 사용된 단음 요소	46
[악보 5] 여덟 번째 음장도표의 일부분	53
[악보 6] 음양률(陰陽律)	64
[악보 7] 7화음 구성의 법칙	66
[악보 8] 태극화음(太極和弦)	67
[악보 9] 태극음계(太極音階)	67
[악보 10] 태극음계의 양역·음역과 양의음집(兩儀音集)	68
[악보 11] 64괘음집(六十四卦音集)	70
[악보 12] 체증식 음집 활용의 예	72
[악보 13] 체감식 음집 활용의 예	72
[악보 14] (이)頤·(승)升·(취)萃의 12음 음열	72
[악보 15] 조침식 음집 활용의 예	73
[악보 16] 회선식 음집 활용의 예	73
[악보 17] <태극>의 제1~4마디	77
[악보 18] <태극>의 제5~11마디	78
[악보 19] <태극>의 제11~16마디	79
[악보 20] <태극>의 제17~22마디	81
[악보 21] <태극>의 제23~26마디	83
[악보 22] <태극>의 제27~37마디	84
[악보 23] <태극>의 제37~46마디	86
[악보 24] <태극>의 제47~54마디	88

[악보 25] <태극>의 제55~65마디	90
[악보 26] <태극>의 제66~81마디	92
[악보 27] <태극>의 제82~93마디	94
[악보 28] 동아시아의 철학적 체계에 따른 12음 음률	107
[악보 29] 김승근이 분석한 『악학궤범』의 화성체계	108
[악보 30] 오보에(Oboe)와 비올라(Viola) 이중주의 음과 양 분석	109
[악보 31] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제1~6마디	111
[악보 32] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제7~18마디(선율)	112
[악보 33] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제19~30마디	114
[악보 34] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제31~42마디	116
[악보 35] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제43~48마디	118
[악보 36] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제49~60마디	119
[악보 37] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제61~72마디	121
[악보 38] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제73~84마디	123
[악보 39] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제85~90마디	125

I. 서론

1. 연구 목적

음악은 20세기 들어 새롭게 발전하면서 큰 변화를 일으켰다. 이러한 과정에서 ‘현대 음악’, ‘새로운 형식’, ‘새로운 운동’ 등 새로운 요소와 음악형식들이 봇물처럼 쏟아져 나오기 시작했고 다양하고 복잡한 체계, 개성적인 기술, 색다른 소재들이 음악의 세계에서 다양한 형태로 공존하게 되었다. 전 세계의 음악문화가 다원화로 전환되고 있는 대변혁의 환경 하에서 동서양의 현대 작곡가들은 오랜 역사를 가진 동양의 전통문화와 서양의 근·현대문화를 적절히 결합시켜 새로운 스타일의 현대 음악작품을 창작하고 있다.

서구권을 중심으로 19세기 후기낭만 이후 20세기 후반에서 오늘날의 현대음악에 이르기까지 음악의 종류는 다양성과 특수성이 강조되고 있고, 음악의 양식적·미학적 새로움은 작곡가마다 개성적으로 실현되기 시작했다. 오늘날의 현대음악에 이르는 동안 여러 작곡가들은 음악의 전통성을 가지고 있었으나 사회 전반의 변화와 더불어 음악도 급격한 변화가 일어나게 된다. 이러한 예술의 변화 속에서 등장한 작곡가 존 케이지(John Cage, 1912~1992)는 전위(Avant-garde) 음악의 선구자로 미래의 음악 매체 탐구자들에게 길을 개척해 주었다. 또한 그는 선(禪)의 철학에 몰입하게 되면서 불확정성을 매개로 하는 음악을 창안했다.

이것은 의식적인 창조를 배제하기 위해서 나온 것이다. 예를 들어 주사위를 던지거나, 동전을 던지는 것과 같은 방법을 통해 음표 등의 음악 요소를 결정¹⁾하는 등의 불확정적인 표현방식은 예술에 있어서 새로운

요소가 되었다. 특히 20세기에 들어오면서 과학과 지식의 발달은 환경과 생활을 급격히 바꿔 놓았고, 변화에 이르는 감각은 예술을 표현하는 방법에 있어서 새로운 미적 요인들을 발견하는 것을 자극하였고 예술을 변형시켰다.²⁾

중국의 음악에서도 20세기에 들어오면서 조성의 파괴와 더불어 개성적인 방법을 통한 여러 가지 시도들이 행해져왔다. 중국 현대 음악은 전통과 현대가 교묘하게 융합되어 하나의 새로운 스타일로 변화하고 있다. 중국의 신세대 작곡가들은 이미 하나의 주목할 만한 창작 집단을 만들어가고 있으며 다양한 음악의 발전을 보이고 있다.

그 중에서도 조효생(趙曉生, Zhao Xiao Sheng)은 중국 현대음악계를 대표하는 작곡가이다. 그는 철학적 의미, 철학적 은유를 구체적으로 음악화하여 음악의 내적 통합을 표현하였다.

조효생은 중국 고대 철학 사상인 『주역』(周易)에서 비롯된 ‘태극’(太極)을 음악에 도입시킴으로써 ‘64괘음집’(64卦音集)이나 ‘태극화음’(太極和音)과 같은 다양한 작곡 이론을 창출하였다. 중국의 다양한 민족 전통 문화를 음악적인 소재로 사용함과 동시에 전통음악의 독특한 매력과 다양한 음악어법을 서양 창작 기법과 융합하였다. 즉 서양 사상에 동양문화 사상을 융합함으로써 새로운 스타일의 음악, 독창적이며 독특한 음악 세계를 구축하는 데 성공하였다고 할 수 있다.

한편 한국에서도 작곡가 김승근은 특히 『악학궤범』(樂學軌範)에 기술되어있는 ‘음양합성’(陰陽合聲)의 ‘합성’(合聲)을 결합으로 보아 음의 성

1) 주성혜, 「불확정성 음악의 이론적 근거」, 『공간』(서울: 공간사, 1995), 213호, 109쪽.

2) 1907~1908년경 피카소와 브라크에 의해서 창시된 예술운동. 자연을 기하학적인 원수, 원통, 구체 등으로 다루었으며 유럽 변화를 사실주의적 전통에서 해방시키고자 한다.

질인 음려(陰呂)와 양의 성질인 양률(陽律)을 결합한 6가지의 음정관계를 고안³⁾하여 새로운 화성체계의 가능성을 발견하였다. 이처럼 전통음악의 음정체계와 그 안에 담겨있는 음악적 철학을 근간으로 하여 양률과 음려를 동등하게 결합함으로써 완벽한 조화를 추구하는 독자적인 화성체계를 작품 속에서 표현하고 있다.

존 케이지, 조효생, 김승근은 동양의 전통 철학 사상을 음악적인 소재로 사용함과 동시에 동양 음악의 독특한 매력과 다양한 음악어법을 서양 창작 기법과 융합함으로써 새로운 스타일의 음악, 독창적이며 독특한 음악 세계를 구축하는 데 성공하였다고 볼 수 있다.

따라서 본 논문에서는 존 케이지의 <Music of Changes>, 중국 작곡가 조효생의 <태극>, 한국 작곡가 김승근의 <대금 바이올린, 첼로를 위한 3중주>의 작품 분석을 통해 동양 현대음악의 발전과 그 특징을 연구하고자 한다. 특히 그들의 악곡을 분석함으로써 현대 음악 창작에서의 구성적 다양성을 찾아보고, 또 서양 음악에 동양 전통 고대 음악의 독특한 음조를 결합시킨 동양의 현대음악에 대해 깊이 알아보려고 한다. 이러한 과정을 통해서 현대음악에서 동아시아 고대전통음악이 그 핵심적 구성요소로 사용될 가능성에 대하여 다양한 측면으로 알아보고 이를 통해 창작곡의 다양화 측면에 기여하고자 하는 것이 본 논문의 목적이다.

2. 선행연구 검토

본 연구에서는 미국의 작곡가 존 케이지, 중국 작곡가 조효생, 한국 작

3) 김승근, 「Yin-Yang und die Schlichte, einfache Musik」, 독일 베를린 국립음악대학 석사학위논문, 1994, p15.

곡가 김승근의 작품 분석을 통해 동양 현대음악의 발전과 그 특징을 연구하고자 한다. 이에 기초하여 세 작곡가의 동양과 서양의 연관성과 교류에 대하여 작성된 연구 논문을 살펴보겠다.

존 케이지의 작품을 중심으로 한 선행연구는 거의 50여 편에 이른다. 이 중 본 논문의 연구대상인 <Music of Changes>를 다룬 논문은 2편이 있다. 논문의 대략적인 연구 내용은 다음과 같다. 이명혜는 「존 케이지(John Cage)의 피아노를 위한 변화의 음악: <Music of Changes>을 중심으로 음악에 있어서 불확정성(Indeterminacy)에 관한 고찰」(서울대학교 대학원, 1991)에서 형식, 음역, 음 구조와 특징적 기법을 중심으로 연구를 진행하였다. 최효정은 「John Cage의 <Music of Changes> 분석 연구」(숙명여자대학교 대학원, 1998)에서 구조, 선택에 의한 진행 방법, 소리, 길이, 빠르기를 중심으로 연구를 진행하였다.

조효생의 작품인 <태극>을 분석한 선행연구의 경우, 중국에 2편이 있다. 황교(黃峽, Huang Jiao)는 「조효생 피아노곡 <태극>의 분석연구 및 연주문제」(西安音樂學院 碩士學位論文, 2016)⁴⁾에서 조효생의 작곡이론서인 『태극작곡계통』을 소개하고, 박자와 리듬, 음향, 음악요소, 선율과 화성, 연주기법 등의 음악요소를 동양적 어법과 관련하여 분석하였다. 사양(史洋, Shi Yang)은 「조효생 『태극작곡계통』 현대사유 탐구」(華中師範大學 碩士學位論文, 2012)⁵⁾에서 태극작곡계통, 음집의 운동, 태극론, 합력론(合力論) 등의 음악요소를 분석하여 조효생의 사상적 배경을 통한 창작 개념과 음악을 연구하였다.

김승근의 작품인 <대금 바이올린, 첼로를 위한 3중주>에 관한 선행연구는 확인할 수 없었으므로 본 연구에서는 작곡가의 인터뷰를 통해 연구

4) 黃峽, 「淺析趙曉生鋼琴作品<太極>及其演奏問題」, 西安音樂學院 研究生論文, 2016.

5) 史洋, 「趙曉生<太極作曲系統>現代性思維探索」, 華西師範大學 研究生論文, 2012.

대상에 관한 사상적 배경이나 작곡 원리를 파악할 것이다.

본 논문에서는 이상의 선행연구를 참고하여 존 케이지, 조효생, 김승근을 대상으로 작곡가의 생애와 사상적 배경을 살펴보고자 한다. 또 작곡가의 이러한 사상이 그의 음악에서 어떻게 적용되는지 설명하고자 한다. 끝으로 선율적 특성에 따라 그들의 작품 안에서 이런 사상을 바탕으로 하는 작곡기법과 적용원리를 고찰해보자 한다.

3. 연구 범위 및 방법

본 논문에서는 미국의 작곡가 존 케이지의 <Music of Changes>, 중국 작곡가 조효생의 <태극>, 한국 작곡가 김승근의 <대금 바이올린, 첼로를 위한 3중주>의 작품 분석을 통해 동양의 철학사상을 배경으로 하는 현대음악의 발전과 그 특징을 연구하고자 한다.

첫째, 존 케이지의 생애와 사상적 배경인 선(禪) 사상과 『주역』(周易)에 대하여 살펴보고, 이러한 사상이 그의 음악에 어떻게 적용되었는지 살펴보고자 한다. 존 케이지의 음악에서 나타나는 불확정적인 악곡의 구성 및 미적 요인들을 분석하기 위해 본 논문에서는 존 케이지의 불확정성 음악의 첫 시도인 <Music of Changes>(1951)로 그 연구범위를 한정하여 전체적인 악곡의 분석보다는 ‘불확정성’에 좀 더 주안점을 두고 이를 이해하기 위한 방법에 초점을 맞추어 한정되게 살펴보도록 하겠다. 이 곡의 확정적인 면과 불확정적인 면을 살펴보고 불확정성 음악이 주는 새로운 음향·음색·구성 등이 음악적인 ‘미’를 추구하고 있는지, 그러하다면 그 방법은 어떤 것들이 있는지를 입증하고 불확정성을 좀 더 이해하

기 위해서 한정되게 살펴볼 것이다.

둘째, 조효생의 생애와 사상적 배경인 『주역』의 ‘태극’에 대하여 살펴보고 이러한 사상이 그의 작곡 이론과 음악에 어떻게 적용되는지 살펴보고자 한다. 조효생은 중국 고대 철학 사상인 『주역』에서 비롯한 ‘태극’의 원리를 음악에 적용하여 ‘64괘음집’, ‘태극화음’과 같은 다양한 작곡 이론을 창출해냈으며, 이 작곡 이론을 토대로 한 작품 속에서 음악적 어법으로 표현하였다. 피아노 독주곡인 <태극>은 조효생이 『주역』의 태극 사상을 바탕으로 정립한 작곡 이론서인 『태극작곡계통』(太極作曲系統)을 기초로 하여 서양의 현대 작곡 기법과 잘 융합하여 탄생한 대표적 작품이다. 따라서 본 논문에서는 조효생의 <태극>으로 연구범위를 한정하여 그의 작품세계와 더불어 동양 철학사상의 소재가 현재의 중국 현대음악에 도입됨으로 나타나는 새로운 스타일의 음악에 대해 확인하겠다. 이에 따라서 <태극>에서 나타나는 ‘64괘음집’, ‘태극화음’과 같은 조효생의 독창적 작곡 원리와 함께 음양이 서로 대조되고 교차하면서 생기는 다양한 개념과 원리를 분석을 통해서 살펴보고자 한다.

셋째, 작곡가 김승근의 작품세계를 조명하고 작곡가와의 인터뷰를 통해 그의 음악세계를 알아보겠다. 김승근은 도(道)와 음양 등의 사상적 배경을 가지고 있다. 특히 음양의 조화를 중요하게 생각하여 음악에서도 음과 양이 각 파트 간에 균등하게 나타남으로써 음양의 조화를 이룰 수 있도록 하였다. 김승근의 새로운 화성체계란 음과 양의 조화를 추구하는 도교사상을 근간으로 하는 것으로 이 작품을 이해하는 데 중요한 기반이 된다. 이는 서양의 화성법적 체계와 구분되는 것으로 음양의 완벽한 균형을 추구하고자 하는 작곡가의 독자적인 화성체계이다. 이러한 화성체계는 그의 여러 작품에서 나타나지만, 그 중에서도 2008년에 작곡된 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>가 음과 양의 동등한 균형을 가장 잘

표현하고 있다. 따라서 본 논문에서는 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>의 구조를 파악하고 선율분석을 통하여 그 안에 내재되어있는 음악 어법을 살펴보도록 하겠다.

II. 존 케이지(John Cage)와 주역(周易)

본 장에서는 실험적인 면을 추구하는 존 케이지의 불확정성(Indeterminacy) 음악에 초점을 맞추고자 한다. 첫째로, 존 케이지의 생애와 사상적 배경인 ‘선’(禪) 사상과 『주역』(周易)에 대하여 살펴보고 이러한 사상이 그의 음악에 어떻게 적용되는지 살펴본다. 둘째로, 존 케이지의 불확정성의 요소 및 특징 등을 예를 통해 접근해보고, 불확정성의 의미를 연구한다. 셋째로, 존 케이지가 불확정성 이론으로 작곡한 <Music of Changes>(1951)를 분석하되 불확정성 이론의 적용 방법을 입증하고 불확정성을 좀 더 이해하기 위해서 한정되게 살펴보았다.

1. 존 케이지(John Cage)의 생애

작곡가이자 음악 철학자인 존 케이지(John Cage)는 1912년 9월 5일 미국 로스앤젤레스(Los Angeles)에서 태어났다. 그는 로스앤젤레스 고등학교를 수석으로 졸업하고 2년간 포모나대학(Pomona College)에서 작곡 공부를 하였다. 1930년 졸업과 동시에 유럽으로 건너가 1931년 가을까지 파리, 베를린, 마드리드 등 유럽의 도시들을 여행하면서 음악, 미술, 건축에 대한 견문을 넓혔다.⁶⁾

존 케이지가 처음으로 작곡을 시도한 곳은 마요르카(Majorca) 섬이었다. 그는 1931년 미국의 캘리포니아(California)로 돌아와서 습작과 그림, 그리고 작곡을 계속하며 주부들에게 현대 음악에 대한 강연을 하기도 했다.

6) 藝術檔案(<http://www.artda.cn/view.php?tid=7169&cid=29>)에 설명된 생애에 의한다.

존 케이지는 자신의 다채로웠던 인생 경험을 다음과 같이 술회한 바 있다.

나는 모든 것을 하였다. 예술감독, 접시닢이, 도서관 조사원, 무용가의 보조 등을 했다. 그러다가 1960년에야 비로소 상의도 하고 콘서트도 열고, 이른바 ‘음악가’로서 살 수 있었다.⁷⁾

존 케이지는 1933년에는 뉴욕으로 가서 1년간 아돌프 웨이스(Adolph Weiss)와 함께 화성학과 작곡 공부를 하였다. 그리고 사회연구를 위한 뉴스쿨(The School for Social Research)에서 비서구음악(Non Western Music), 민속음악(Folk Music), 그리고 현대음악(Contemporary Music)에 관한 강의를 들었다.

1934년 가을 캘리포니아 대학(University of California)과 UCLA에서 쇤베르크(Schönberg)에게 대위법과 음악분석법을 배웠다. 같은 해에 세아안드레예브나 케이지(Xenia Andreyevna Cage)와 결혼하여 약 10년간 함께 여행했으며, 아내와 함께 타악기 그룹의 일원으로서 연주활동을 하였다.⁸⁾

1930년대 말 Cornish School(현 Cornish College of the Arts)의 무용가 보니 버드(Bonnie Bird)가 가르치는 과목에서 존 케이지는 작곡가 겸 반주자의 자격으로서 시애틀로 갔는데, 그곳에서 머스 커닝햄(Merce Cunningham)과의 운명적인 만남이 이루어진다.

존 케이지는 머스 커닝햄과의 작업에 대해서, “우리는 여러 가지 방법으로 작업을 했다. 나는 음악곡을 선택하여 춤곡을 만들었다. 나는 그것

7) Richard Kostelanetz(ed.), *John Cage*(New York: Praeger Publisher, 1970), p71.

8) Eric Blom(ed.), *A Dictionary of American Musicians*(London: Macmillan&Co., 1980), p61.

을 위해 작곡하거나 다른 작곡가들이 작곡하도록 초대했다. 우리의 협조는 그렇게 진행되었다.”⁹⁾라고 말하였다.

1938년 가을에 무용가인 시빌라 포트(Syvilla Fort)의 무용을 반주하기 위해 처음으로 피아노 전주곡 <Bacchanale>를 작곡하였다.

1940년 후반에 이르러서는 동양철학에 관한 연구를 하게 되는데 지타 사랍하이(Gita Sarabhai)에게 동양 철학을 배웠고, 일본의 신학자인 다이 세쯔 스즈키(Daisetz T. Suzuki, 1870~1966)에게 선불교(禪佛敎)를 배웠다. 그리고 1950년대까지 중국의 역학책인 『주역』(周易)을 연구했다. 이러한 사상들은 그의 음악에 중요한 정신적 요소가 되었다.¹⁰⁾

1950년대 초에는 콜로리나 북부의 블랙마운틴 대학(Black Mountain College)에서 여름학기 동안 학생들을 가르쳤다. 1952년에는 미국 최초의 테이프음악 제작 단체인 ‘마그네틱테이프를 위한 음악사업’(Project of Music for Magnetic Tape)을 조직하였다. 1954년에는 피아니스트인 튜더(D. Tudor)와 함께 유럽 순회공연을 했으며, 1958년에는 독일 다름슈타트(Darmstadt) 하계음악 강좌에서 강연하였고, 1959년에는 뉴욕에서 실험음악을 강의하였다. 1960~1961년에는 웨슬리언 대학(Wesleyan University)에서 진보주의 학문연구센터(Center for Advanced Studies)의 일원으로 있었다. 1962년에는 튜더와 일본으로 연주 여행을 떠났으며, 1972년에 뉴욕의 잭슨 갤러리에서 원맨쇼를 했으며 1982년에는 <Changes and Disappearance>와 <On the Surface>라는 두 개의 작품을 완성했다. 그리고 1992년 8월12일 뉴욕에서 사망하였다.¹¹⁾

9) Eric Blom(ed.), *A Dictionary of American Musicians*(London: Macmillan&Co., 1980), p15.

10) 張競, 「探索音樂的未來—約翰·凱奇音樂創作研究」, 天津音樂學院 碩士論文, 2014, 6頁.

11) 藝術檔案(<http://www.artda.cn/view.php?tid=7169&cid=29>)에 설명된 생애에 의한다.

2. 존 케이지의 음악적 특징

존 케이지는 수십 년 동안 미국 전위 예술가들의 중심이 된 인물로, 그의 음악 시기를 작품 경향에 따라 구분하면 다음과 같이 4시기로 나눌 수 있다.¹²⁾

제1기는 1938년까지로 ‘조직적 반음계주의’(Systematic Chromaticism) 경향을 보인다. 작품들은 정확한 12음 기법은 아니지만 이에 영향을 받았다고 할 수 있는 조직적인 반음계 기법의 사용이 특징적이다. 제2기는 1939~1951년까지로 ‘절대적 심미주의’(Categorical Aestheticism) 경향을 보인다. 절대적 심미주의의 음악은 보통 명확하면서도 미학적인 면이 결부된 경향을 띤다. 제3기는 1952~1969년까지로 ‘극단적 심미주의’(Extreme Aestheticism) 경향을 보인다. 이 시기에 존 케이지는 자신의 음악을 나타내는 악보 기법에 있어서 전통적 기보법에서 벗어나 새로운 기보법을 사용한 것이 특징이다. 음악 소재들을 점, 선, 면 등으로 나타냄으로써 연주의 모든 면이 결정되어지지 않은 채, 단지 음악적 재료가 발견될 수 있는 과정만을 나타내었다. 제4기는 1969~1992년까지로 ‘신복고주의’(New Reactionism) 경향을 보인다. 이 시기의 작품 세계는 새로운 작품 경향의 출발이라기보다는 지금까지의 경향들의 요약이라고 해석할 수 있을 것이다.

이상의 내용을 정리하면 다음의 [표 1]과 같다.¹³⁾

12) 강석희, 『현대음악 분석집』(서울대학교출판부, 1995), 49~52쪽 참조.

13) 아래의 [표 1]은 강석희, 위의 책, 48쪽의 표를 정리한 것이다.

[표 1] 존 케이지의 작품 시기 구분

구 분	기 간	경 향
제1기	~ 1938	조직적 반음계주의 Systematic Chromaticism
제2기	1939 ~ 1951	절대적 심미주의 Categorical Aestheticism
제3기	1952 ~ 1969	극단적 심미주의 Extreme Aestheticism
제4기	1969 ~ 1992	신 복고주의 New Reactionism

1) 사상적 배경

존 케이지의 작품에는 여러 가지 사상적 배경이 있으나 그중에서도 중국의 ‘선’(禪) 사상과 『주역』(周易)이 가장 대표적이다.

(1) 선(禪) 사상

동양전통사상의 하나인 ‘선’(禪)이란 ‘중생이 본래 가지고 있는 불성을 각성시켜 깨달음을 얻는 수행방법’이다. 선이란 원래 ‘생각하다’라는 뜻의 인도 산스크리트어인 ‘디야나’(Dhyana)에서 유래한 말로 중국에서는 고대서적인 『주역』에서 처음 등장한다.¹⁴⁾

중국의 ‘선’ 사상은 달마가 인도에서 중국으로 건너와 이룩한 중국 특유의 불교 수행 방법이다. ‘선’ 사상은 중국의 유교나 도교 사상과 접촉함으로써 송학(宋學)¹⁵⁾과 같은 철학을 낳게 한 요인이 되었으며, 이것은

14) 박희준 역, Dumoulin, H, 『선과 깨달음』(고려원, 1998), 4쪽 참조.

15) 12세기 중국 남송(南宋)의 사상가인 주희(朱熹)(朱子)에 의해 집대성된 유교의 사상·학술의 체계 및 널리 그 학통(學統)에 영향을 받은 계승자에 의해 전개된 학문의 총칭이다.

문학이나 음악에 많은 영향을 주기도 하였다. 오늘날 서구권의 ‘선’ 사상은 일본에서 발달된 것으로 알려져 있어 일본식 발음인 ‘젠’(Zen, 禪)으로 통용되어지고 있지만 선 사상의 근원지는 중국이다.¹⁶⁾

선은 첫째로 해탈에서의 실천 방법이다. 이것은 석가모니의 깨달음을 얻기 위한 수행방법으로 내면의 도를 말한다. 둘째로 이론이 아닌 실천이라는 것이다. 이것은 이론에 의한 지식 습득이 아닌 선종에 의한 지혜를 더 자라게 하는 방법이다. 셋째, 실천은 이해를 바탕으로 하는 행(行)이 아니라 이해 이전의 근본적인 행을 말한다. ‘생각 이전의 생각’과 ‘말로 다 표현할 수 없는 말’을 의미한다. 지적 판단으로는 판단할 수 없고, 표현조차 할 수 없다는 것이다.¹⁷⁾

존 케이지가 선 사상에 관심을 가지게 된 것은 1949~1951년에 콜롬비아대학 철학과에서 스즈키(Suzuki)의 강의를 듣게 되면서부터이다. 존 케이지는 선 사상이 가지는 철학적 이념에 의해서 서구의 합리적 사상을 불신하게 되었고, 그 대신 선의 힘을 추구하게 되었다. 그 결과 불확정성 음악의 원리를 창안하게 된 것이다.¹⁸⁾

존 케이지는 선에 대한 관심과 그에 따른 비서구적인 철학의 깨우침을 바탕으로 철저한 자유로움을 그의 음악에서 표현하였다. 그러므로 존 케이지의 음악은 20세기 예술사조인 ‘다다’(Dada)¹⁹⁾와 동양철학 사상인

16) 정수임, 『John Cage 연구』, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 1990, 22쪽.

17) 유연희, 『다다이즘: 반예술 운동의 의미』, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1998, 48쪽.

18) 김철, 『존 케이지와 우연성 음악에 관한 연구』, 동아대학교 대학원 석사학위논문, 1998, 8쪽.

19) 다다이즘 다다(Dada)라고도 한다. ‘아무 뜻이 없다’는 말이다. ‘Dada’는 ‘Dadaism’의 줄인말이며, 1차대전 직후에 루마니아의 시인(詩人) Tzara등을 중심으로 일어난 유럽의 문화·예술 운동이다. 그것은 일체의 제약을 거부하고 모든 기존 질서를 부인하는 운동이며, 극단적인 반이상주의(反理想主義)로 쉬르리얼리즘으로 이동(移動)하였다. 박희준 역, Dumoulin, H, 『선과 깨달음』, 서울: 고려원, 1988, 14쪽.

‘선’에서 동등한 입장으로 파생되었음을 알 수 있다.

존 케이지는 음악을 만드는 과정에서 ‘자유로움’과 ‘즉흥’을 통해 선 사상을 표현하고 있다. 그는 음악이 예술의 계층적 질서에서 벗어나 현실 속에서 행동하는 데 그 의미를 두고 있다. 그는 생활 속에서도 마찬가지로 주위의 소음과 행위를 음과 연주자도 행위로 자유롭게 체험할 수 있는 하나의 음악적 소재로 사용했다. 존 케이지는 이와 관련하여 “음악은 어디에나 있고 이것은 자연의 소음에도 있다”²⁰⁾고 설명하였다.

진정한 의미에서 선은 말이 필요치 않다. 동적인 세계의 경험을 지식이라 한다면, 지혜는 정적인 세계의 경험이라고 할 수 있다. 선이란 것은 정적 세계를 관찰하여 동(動)과 정(靜)이 일치되는 세계를 깨닫는 것이며, 깨달음이 곧 선의 세계인 것이다. 이러한 선 사상은 존 케이지의 ‘침묵이 바로 음악이다’라는 생각의 근원이 되었다.²¹⁾

(2) 『주역』(周易)

존 케이지는 동양철학에 이론적인 근거를 두었으며, 그의 음악은 『주역』의 이론을 바탕으로 작곡된 곡이 많다. 앞서 설명하였듯이, 존 케이지는 1940년대 후반에 동양철학에 관심을 갖게 되었고, 콜롬비아대학에서 선불교(禪佛教)에 대한 공부를 하면서 그의 음악 세계에 정신적 요소로 작용한 『주역』을 접하게 되었다.

『주역』은 유교의 기본 경전인 오경(五經)²²⁾의 하나로서 본래의 명칭은 ‘역’(易) 또는 ‘주역’(周易)이었는데 점서(占書)였던 것이 유교의 경전이 되면서 『역경』(易經)이라 부르기도 한다.²³⁾

20) 馮曉婧, 『約翰·凱奇의 後現代音樂』, 北京: 北京師範大學藝術與傳媒學院, 2002, 2頁.

21) 강석희, 『현대음악 분석집』(서울대학교 출판부, 1993), 58쪽.

22) 『시경』(詩經), 『서경』(書經), 『주역』(周易), 『예기』(禮記), 『춘추』(春秋)이다.

다음 [표 2]에서 보이듯이 『주역』에서 중심이 되는 주제는 ‘음’(陰)과 ‘양’(陽)이다. ‘음’과 ‘양’은 기호, 즉 ‘효’(爻)를 사용해서 나타낸다. 음은 ‘--’, 양은 ‘—’로 표시한다. 전자는 음효(陰爻), 후자는 양효(陽爻)라 부르며 각각 음기(陰氣)와 양기(陽氣)를 나타낸다.²⁴⁾

[표 2] 음과 양의 의미

종 류	의 미
음(--)	땅, 달, 약한 것, 낮은 것
양(—)	하늘, 해, 강한 것, 높은 것

‘역’(易)은 변화와 무변화를 함께 의미한다. 이것은 해와 달이 이루는 하늘의 특성으로 설명되는데, 해와 달이 매일 낮과 밤에 나타났다 사라지나 하늘의 형태는 변치 않고 있는 것을 의미한다. 또한 역에는 ‘간역’(簡易), ‘변역’(變易), ‘불역’(不易) 등 3가지 뜻이 있다.

중국의 철학자인 남부근(南懷瑾, Nan Huaijing)은 간역, 변역, 불역에 대해 다음과 같이 이야기하고 있다.

‘간역’(簡易)은 우주의 만사만물(萬事萬物) 중 인간의 지혜로는 도저히 이해할 수 없는 것이 허다합니다. 천지간에 “그 원리는 있되 구체적인 현상이 없다[有其理無其事]”라는 것은 우리의 경험이 아직 부족하거나 과학이 덜 발달한 것이요, “그 현상은 있되 그 원리를 알지 못한다[有其事不知其理]”라는 것은 우리의 지혜가 아직 부족하다는

23) 권미진, 「존 케이지의 음악에 있어서 동양적 사상과 불확정성 음악에 대한 고찰: “Music of Change for Piano”를 중심으로」, 경희대학교 대학원 석사학위논문, 1996, 17쪽.

24) 彭華, 「陰陽五行研究 先秦篇」, 華東師範大學 博士論文, 2004, 62頁.

말입니다. 달리 말해 우주의 어떤 사물도 현상이 있으면 반드시 그 원리가 있습니다. 어떤 일이 있으면 반드시 그 원리가 있지만 우리의 지혜가 부족하거나 경험이 충분하지 못해 원리를 찾아내지 못할 뿐입니다. 옛사람들은 『주역』의 법칙과 우주의 사물을 이해하고서 팔괘를 손가락 마디마디에 배치했으며, 여기다 다시 시간적 공간적 변수를 공식화함으로써 어떤 상황을 추산할 수 있게 했습니다.²⁵⁾

‘변역’(變易)은 세상의 어떤 것도 변하지 않는 게 없다는 것입니다. 어떤 일이든 어떤 물건이든 어떤 상황이든 어떤 생각이든 그것이 시공 속에 존재하는 한 변하지 않을 도리가 없습니다. 예를 들어 여기 있는 우리만 하더라도 잠깐 동안에 이미 변화되었습니다. 매 분초마다 상황은 시시각각 바뀌고 있습니다. 시간이 변하면 환경이 달라지고 정서도 달라지며 사고도 달라집니다. 만사만물은 시공에 따라 모두 변화합니다. 불교에서 말하는 이른바 ‘무상(無常)’이라는 개념입니다. ...(중략)... 세상에 변하지 않고 계속 존재할 수 있는 것은 없다는 뜻입니다. 바로 『주역』속 변역의 이치입니다. 우주의 어떤 것도 변하지 않는 것이 없습니다. 변하지 않는 것은 불가능합니다.²⁶⁾

25) “簡易，是宇宙間万事万物，有許多是我們的智慧知識沒有辦法了解的。在這里產生了一個問題，我常常跟朋友們講，也可以說是哲學上的一個對比，天地間“有其理无其事”的現象，那是我們的經驗還不够，科學的實驗還沒有出現，“有其事不知其理”的，那是我們的智慧不够。換句話說，宇宙間的任何事物，有其事必有其理，有這樣一件事，就一定有它的原理，只是我們的智慧不够、經驗不足，找不出它的原理而已，而《易經》的簡易也是最高的原則，宇宙間無論如何奧妙的事物，當我們的智慧够了，了解它以後，就變成爲平凡，最平凡而且非常簡單。古人懂了《易經》的法則以後，懂了宇宙事物以後，把八卦的圖案，排在指節上面，再加上時間的關係，空間的關係，把數學的公式排上去，就可以推算出事情來。”南懷瑾，『易經雜說』(上海：夏旦大學出版社，2002).

26) “世界上的事，世界上的人，乃至宇宙万物，沒有一樣東西是不變的。在時、空當中，沒有一事、沒有一物、沒有一情況、沒有一思想是不變的，不可能不變，一定要變的。譬如我們坐在這里，第一秒鐘坐下來時候，已經在變了，立即第二秒鐘的情況又不同了。時間不同，環境不同，情感亦不同，精神亦不同，万事万物，隨時隨地，都在變中，非變不可，沒有不變的事物。實際上“无常”這名詞，是一種佛理，意思是世界上沒有一種東西能永恒存在的，所以名爲“无常”，這就是《易經》中變易的道理”南懷瑾，『易經雜說』(上海：夏旦大學出版社，2002).

‘불역’(不易)은 만사만물은 모두 시시각각 변하지만 그 중 영원히 불변하는 것이 있습니다. 만사만물을 변하게 하는 그것이 바로 변하지 않는 것입니다. 영원히 존재합니다. 종교인들은 그것을 ‘하느님’이니 ‘신’이니 ‘주재자’니 ‘부처’니 ‘보살’이니 부릅니다. 철학에서는 그것을 ‘본체’라고 합니다. 명칭이야 어떻든 그것이 존재하며 또 불변합니다. 만사만물을 능히 변화시킬 수 있는 그것 자체는 불변합니다.²⁷⁾

즉, 간역은 천지의 자연현상은 끊임없이 변하나 간단하고 평이하다는 뜻으로 단순하고 간편한 변화가 천지의 공덕임을, 변역은 천지만물은 멈추어 있는 것 같으나 항상 변하고 바뀐다는 뜻으로 양과 음의 기운(氣運)이 변하는 현상을, 불역은 변하지 않는다는 뜻으로 모든 것은 변하고 있으나 그 변하는 것은 일정한 항구불변의 법칙을 따라서 변하기 때문에 법칙 그 자체는 영원히 변하지 않는다는 의미이다.

역의 세 가지 의미를 정리하면 다음의 [표 3]과 같다.

[표 3] 역(易)의 의미

종 류	의 미
간역(簡易)	<ul style="list-style-type: none"> • 자연의 변화는 ‘간단하고 평이’하다. • 단순하고 간편한 변화가 천지의 공덕이다.
변역(變易)	<ul style="list-style-type: none"> • 천지만물은 멈추어 있는 것 같으나 ‘항상 변하고 바뀐다’. • 양과 음의 기운(氣運)이 변하는 현상을 말한다.
불역(不易)	<ul style="list-style-type: none"> • 만사만물은 시시각각 변하지만 ‘변하지 않는 것’이 있다. • 모든 것은 변하고 있으나 그 변하는 것은 일정한 항구불변의 법칙을 따라서 변하기 때문에 법칙 그 자체는 영원히 변하지 않는 것이다.

27) “万事万物隨時隨地都在變的，可是却有一項永遠不變的東西存在，就是能變出來万象的那個東西是不變的，那是永恒存在的。宗教家叫它是“上帝”、是“神”、是“主宰”、是“佛”、是“菩薩”。哲學家叫它是“本体”，科學家叫它是“功能”。管它是什么名称，反正有這樣一個東西，這個東西是不變的，這個能變萬有、萬物、萬事的“它”是不變的。”南懷瑾，『易經雜說』(上海：復旦大學出版社，2002).

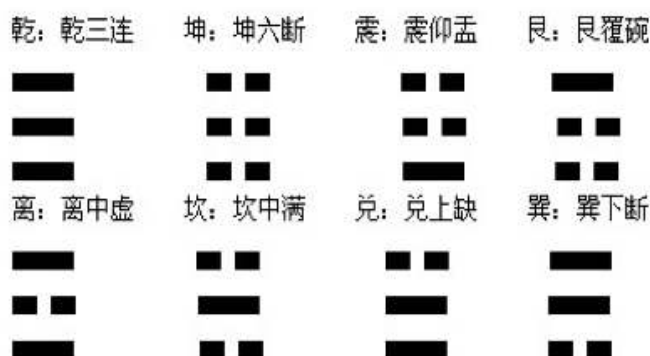
원래 음과 양은 태극(太極)이 변하여 된 것이며, 음과 양은 다시 8괘(八卦)로 변형된다. 8괘는 중국 고대 전설상의 제왕인 복희(伏羲)가 만들었다고 전해진다.

그는 하늘[天], 땅[地], 짐승 발자국[足跡], 자신의 몸[身軀]을 연구하고 관찰하면서 우주의 기본적인 자연의 상징처럼 나뉜 것[음효(陰爻), --]과 나뉘지 않은 것[양효(陽爻), —]을 분리하여 8괘를 구성하였다. 그러나 8괘만 가지고는 천지형성(天地形成)을 모두 표현할 수 없어 이것을 변형하여 다시 64괘를 만들었다. 64괘는 8괘가 2개씩 묶인 형태로 나타나는데 8괘에서 64괘가 창출되기까지의 기원은 불분명하다.²⁸⁾

8괘의 1번째 괘인 ‘건’(乾)은 하늘, 부친, 건강을 의미한다. 2번째 괘인 ‘곤’(坤)은 땅, 모친, 순(順)을 의미한다. 3번째 괘인 ‘진’(震)은 우레, 장남, 움직임을 의미한다. 4번째 괘인 ‘간’(艮)은 산, 소남(少男), 그침을 의미한다. 5번째 괘인 ‘이’(離)는 불(火) 중녀(中女), 아름다움을 의미한다. 6번째 ‘감’(坎)은 물, 중남(中男), 합정을 의미한다. 7번째 ‘태’(兌)는 못, 소녀, 기쁨을 의미한다. 8번째 괘인 ‘손’(損)은 바람, 장녀를 의미한다.

8괘를 구성하는 각 괘의 효(爻)는 다음의 [그림 1]과 같다.

[그림 1] 8괘(八卦)의 의미



28) 강석희, 『현대음악 분석집』(서울대학교출판부, 1995), 59쪽.

8괘를 바탕으로 만들어진 64괘는 자연, 사회, 개인에게 적용된다. 64괘의 1번째 괘인 ‘건’(乾)은 8괘의 건과 건이 합쳐진 효(爻)로 중천(重天)을 의미한다. 2번째 괘인 ‘곤’(坤)은 8괘의 곤과 곤이 합쳐진 효(爻)로 중지(重地)를 의미한다. 3번째 괘인 ‘둔’(屯)은 8괘의 감과 진이 합쳐진 효(爻)로 수전(水電)을 의미한다. 4번째 괘인 ‘몽’(蒙)은 8괘의 간과 감이 합쳐진 효(爻)로 산수(山水)를 의미한다. 5번째 괘인 ‘수’(需)는 8괘의 감과 건이 합쳐진 효(爻)로 수천(水天)을 의미한다. 6번째 괘인 ‘송’(訟)은 8괘의 건과 감이 합쳐진 효(爻)로 천수(天水)를 의미한다. 7번째 괘인 ‘사’(師)는 8괘의 곤과 감이 합쳐진 효(爻)로 지수(地水)를 의미한다. 8번째 괘인 ‘비’(比)는 8괘의 감과 건이 합쳐진 효(爻)로 수지(水地)를 의미한다.

9번째 괘인 ‘소축’(小畜)은 8괘의 손과 건이 합쳐진 효(爻)로 풍천(風天)을 의미한다. 10번째 괘인 ‘리’(蠱)는 8괘의 건과 태가 합쳐진 효(爻)로 천택(天澤)을 의미한다. 11번째 괘인 ‘태’는 8괘의 곤과 건이 합쳐진 효(爻)로 지천(地天)을 의미한다. 12번째 괘인 ‘부’(否)는 8괘의 건과 곤이 합쳐진 효(爻)로 천지(天地)를 의미한다. 13번째 괘인 ‘동인’(同人)은 8괘의 건과 이가 합쳐진 효(爻)로 천화(天火)를 의미한다. 14번째 괘인 ‘대유’(大有)는 8괘의 이와 진이 합쳐진 효(爻)로 ‘화천’(火天)을 의미한다. 15번째 괘인 ‘겸’(謙)은 8괘의 곤과 간이 합쳐진 효(爻)로 ‘지산’(地山)을 의미한다. 16번째 괘인 ‘예’(豫)는 8괘의 진과 곤이 합쳐진 효(爻)로 ‘뇌지’(雷地)를 의미한다.

17번째 괘인 ‘수’(隨)는 8괘의 태과 진이 합쳐진 효(爻)로 ‘택뢰’(澤雷)를 의미한다. 18번째 괘인 ‘충’(蟲)은 8괘의 간과 손이 합쳐진 효(爻)로 ‘산풍’(山風)을 의미한다. 19번째 괘인 ‘임’(臨)은 8괘의 간과 손이 합쳐진 효(爻)로 ‘지택’(地澤)을 의미한다. 20번째 괘인 ‘관’(觀)은 8괘의 손과 곤이 합쳐진 효(爻)로 ‘풍지’(風地)를 의미한다. 21번째 괘인 ‘서합’(噬嗑)은

8괘의 이과 진이 합쳐진 효(爻)로 ‘화뢰’(火雷)를 의미한다. 22번째 괘인 ‘비’(費)는 8괘의 이과 진이 합쳐진 효(爻)로 ‘산화’(山火)를 의미한다. 23번째 괘인 ‘박’(剝)은 8괘의 간과 곤이 합쳐진 효(爻)로 ‘산지’(山地)를 의미한다. 24번째 괘인 ‘복’(復)은 8괘의 곤과 진이 합쳐진 효(爻)로 ‘지뢰’(地雷)를 의미한다.

25번째 괘인 ‘무망’(無妄)은 8괘의 건과 진이 합쳐진 효(爻)로 ‘천뢰’(天雷)를 의미한다. 26번째 괘인 ‘대축’(大畜)은 8괘의 간과 건이 합쳐진 효(爻)로 ‘천산’(山天)을 의미한다. 27번째 괘인 ‘이’(頤)는 8괘의 간과 진이 합쳐진 효(爻)로 ‘산뢰’(山雷)를 의미한다. 28번째 괘인 ‘대과’(大過)는 8괘의 태과 손이 합쳐진 효(爻)로 ‘택풍’(澤風)을 의미한다. 29번째 괘인 ‘감’(坎)은 8괘의 감과 감이 합쳐진 효(爻)로 ‘중수’(重水)를 의미한다. 30번째 괘인 ‘이’(離)는 8괘의 이와 이가 합쳐진 효(爻)로 ‘중화’(重火)를 의미한다. 32번째 괘인 ‘함’(咸)은 8괘의 태과 간이 합쳐진 효(爻)로 ‘택산’(澤山)을 의미한다. 31번째 괘인 ‘궁’(恆)은 8괘의 진과 손이 합쳐진 효(爻)로 ‘뇌풍’(雷風)을 의미한다.

33번째 괘인 ‘돈’(遯)은 8괘의 건과 간이 합쳐진 효(爻)로 ‘천산’(天山)을 의미한다. 34번째 괘인 ‘대장’(大壯)은 8괘의 진과 건이 합쳐진 효(爻)로 ‘뇌천’(雷天)을 의미한다. 35번째 괘인 ‘진’(晉)은 8괘의 이와 곤이 합쳐진 효(爻)로 ‘화지’(火地)를 의미한다. 36번째 괘인 ‘명이’(明夷)는 8괘의 곤과 이가 합쳐진 효(爻)로 ‘지화’(地火)를 의미한다. 37번째 괘인 ‘가인’(家人)은 8괘의 손과 이가 합쳐진 효(爻)로 ‘풍화’(風火)를 의미한다. 38번째 괘인 ‘손’(損)은 8괘의 이와 태가 합쳐진 효(爻)로 ‘화택’(火澤)을 의미한다. 39번째 괘인 ‘채’(蹇)는 8괘의 감과 간이 합쳐진 효(爻)로 ‘수산’(水山)을 의미한다. 40번째 괘인 ‘해’(解)는 8괘의 지와 감이 합쳐진 효(爻)로 ‘뇌수’(雷水)를 의미한다.

41번째 괘인 ‘손’(損)은 8괘의 간과 태가 합쳐진 효(爻)로 ‘산택’(山澤)을 의미한다. 42번째 괘인 ‘익’(益)은 8괘의 손과 진이 합쳐진 효(爻)로 ‘풍뢰’(風雷)를 의미한다. 43번째 괘인 ‘괘’(決)는 8괘의 태와 건이 합쳐진 효(爻)로 ‘택천’(澤天)을 의미한다. 44번째 괘인 ‘구’(姤)는 8괘의 건과 선이 합쳐진 효(爻)로 ‘천풍’(天風)을 의미한다. 45번째 괘인 ‘취’(萃)는 8괘의 태와 곤이 합쳐진 효(爻)로 ‘택지’(澤地)를 의미한다. 46번째 괘인 ‘승’(升)은 8괘의 감과 손이 합쳐진 효(爻)로 ‘지풍’(地風)을 의미한다. 47번째 괘인 ‘곤’(困)은 8괘의 태과 감이 합쳐진 효(爻)로 ‘택수’(澤水)를 의미한다. 48번째 괘인 ‘정’(井)은 8괘의 감과 손이 합쳐진 효(爻)로 ‘수풍’(水風)을 의미한다.

49번째 괘인 ‘혁’(革)은 8괘의 태와 이가 합쳐진 효(爻)로 ‘택화’(澤火)를 의미한다. 50번째 괘인 ‘정’(鼎)은 8괘의 이와 손이 합쳐진 효(爻)로 ‘화풍’(火風)을 의미한다. 51번째 괘인 ‘진’(震)은 8괘의 징과 진이 합쳐진 효(爻)로 ‘중뢰’(重雷)를 의미한다. 52번째 괘인 ‘간’(蹇)은 8괘의 간과 간이 합쳐진 효(爻)로 ‘중산’(重山)을 의미한다. 53번째 괘인 ‘점’(漸)은 8괘의 진과 태가 합쳐진 효(爻)로 ‘풍산’(風山)을 의미한다.

54번째 괘인 ‘귀매’(鬼魅)는 8괘의 진과 태가 합쳐진 효(爻)로 ‘뇌택’(雷澤)을 의미한다. 55번째 괘인 ‘풍’(裹)은 8괘의 진과 이가 합쳐진 효(爻)로 ‘뇌화’(雷火)를 의미한다. 56번째 괘인 ‘여’(旅)는 8괘의 이와 간이 합쳐진 효(爻)로 ‘화산’(火山)을 의미한다.

57번째 괘인 ‘손’(巽)은 8괘의 손과 손이 합쳐진 효(爻)로 ‘중풍’(重風)을 의미한다. 58번째 괘인 ‘태’(兌)는 8괘의 태와 태가 합쳐진 효(爻)로 ‘중택’(重澤)을 의미한다. 59번째 괘인 ‘환’(渙)은 8괘의 손과 감이 합쳐진 효(爻)로 ‘풍수’(風水)를 의미한다. 60번째 괘인 ‘절’(節)은 8괘의 감과 태가 합쳐진 효(爻)로 ‘수택’(水澤)을 의미한다. 61번째 괘인 ‘중부’(中孚)는

8괘의 손과 태가 합쳐진 효(爻)로 ‘풍택’(風澤)을 의미한다. 62번째 괘인 ‘소과’(小過)는 8괘의 진과 간이 합쳐진 효(爻)로 ‘뇌산’(雷山)을 의미한다. 63번째 괘인 ‘기제’(既濟)는 8괘의 감과 이가 합쳐진 효(爻)로 ‘수화’(水火)를 의미한다. 64번째 괘인 ‘말감’(末減)은 8괘의 이과 감이 합쳐진 효(爻)로 ‘화수’(火水)를 의미한다.

[표 4] 64괘(64卦)

순서	명칭	표시	순서	명칭	표시
1	건(重天 乾, Khien)		33	돈(天山 逐, Thun)	
2	곤(重地 坤, Khwan)		34	대장(雷天 大壯, Ta Kwang)	
3	둔(水電 屯, Kun)		35	진(火地 晉, Gin)	
4	몽(山水 蒙, Mang)		36	명이(地火 明夷, Ming I)	
5	수(水天 需, Hsu)		37	가인(風火 家人, Kia Zan)	
6	송(天水 訟, Sung)		38	궤(火澤 損, Sun)	
7	사(地水 師, Sze)		39	건(水山 蹇, Kien)	
8	비(水地 比, Pi)		40	해(雷水 解, Hieh)	
9	소축(風天 小畜, Hsiao Khu)		41	손(山澤 損, Sun)	
10	리(天澤 履, Li)		42	익(風雷 益, Yi)	
11	태(地天 泰, Thai)		43	궤(澤天 決, Kwai)	

순서	명칭	표시	순서	명칭	표시
12	부(天地 否, Phi)		44	구(天風 姤, Kau)	
13	동인(天火 同人, Thung Zan)		45	취(澤地 萃, Ghui)	
14	대유(火天 大有, Da Yu)		46	승(地風 升, Shang)	
15	겸(地山 謙, Khien)		47	곤(澤水 困, Khwan)	
16	예(雷地 豫, Yu)		48	정(水風 井, Ging)	
17	수(澤雷 隨, Sui)		49	혁(澤火 革, Ko)	
18	고(山風 蟲, Ku)		50	정(火風 鼎, Ting)	
19	임(地澤 臨, Lin)		51	진(重雷 震, Kan)	
20	관(風地 觀, Kwan)		52	간(重山 巽, Kan)	
21	서합(火雷 噬嗑, Shin Ho)		53	점(風山 漸, Kien)	
22	비(山火 費, Pi)		54	귀매(雷澤 鬼魅, Kwei Mei)	
23	박(山地 剝, Po)		55	풍(雷火 裏, Fang)	
24	복(地雷 復, Fu)		56	여(火山 旅, Lu)	
25	무망(天雷 無妄, Wu Wang)		57	손(重風 巽, Sun)	
26	대축(山天 大畜, Takhu)		58	태(重澤 兌, Tai)	
27	이(山雷 頤, Li)		59	환(風水 渙, Hwan)	

순서	명칭	표시	순서	명칭	표시
28	대과(澤風 大過, Ta Kwo)		60	절(水澤 節, Kieh)	
29	감(重水 坎, Khan)		61	중부(風澤 中孚, Kung Fu)	
30	이(重火 離, Li)		62	소과(雷山 小過, Hsiao Kwo)	
31	함(澤山 咸, Hsien)		63	기제(水火 既濟, Ki Gi)	
32	항(雷風 恆, Hang)		64	미제(火水 未濟, Wei Gi)	

즉, 『주역』은 음과 양의 이원론으로 이루어져 있다. 음은 음효인 ‘--’로 표시하며 땅·달·양한 것·낮은 것을 의미하고, 양은 양효인 ‘—’로 표시하며 하늘·해·간한 것·높은 것을 나타낸다. 모든 사물과 현상들은 음과 양으로 구분하고 그 위치나 생태에 따라 끊임없이 변한다는 것이 『주역』의 원리이다.²⁹⁾ 이러한 음과 양을 기초로 하여 만든 4개의 기본선은 곤(坤, ≡), 태(兌, ≡), 간(艮, ≡), 건(乾, ≡)이다. 복희가 만들었다고 전하는 8괘는 곤, 태, 간, 건 외에 이(離, ≡), 진(震, ≡), 손(損, ≡), 감(坎, ≡)이 포함된다. 64괘는 3개의 동전을 6번 던져 64개의 효를 만든다.

존 케이지는 『주역』의 영향을 받아, 작곡 과정에서 3개의 동전을 6번 던진 결과로 행동의 방향을 결정지었다.³⁰⁾ 존 케이지에게 있어서 『주역』의 연구는 그가 쌓아온 예술의 철학을 미학적으로 정립시키는 계기가 되

29) 권미진, 「John Cage의 음악에 있어서 동양적 사상과 불확정성(Indeterminacy) 음악에 대한 고찰: Music of Change for Piano를 중심으로」, 경희대학교 대학원 석사학위논문, 1996, 12쪽.

30) 김철, 「존 케이지와 우연성 음악에 관한 연구」, 동아대학교 교육대학원 석사학위논문, 1998, 11쪽.

고, 이것에 대한 지속적인 연구는 ‘우연’이라는 개념을 그의 작품에서 현실화하는 계기가 되었다.³¹⁾

이상과 같이 선 사상과 『주역』은 존 케이지 내면적 의식 세계와 밀접한 관계를 가지고 있다. 동양사상에 심취하여 불확정성의 세계를 『주역』의 방법을 통하여 음악적으로 표현했고, 무(無)와 우연(偶然)의 정신을 바탕으로 하는 철학적 이념으로 선 사상 또한 그의 작품 안에서의 사상적 기반으로 나타낸다. 존 케이지의 실험적이고 합리적인 음악의 세계는 이러한 사상적 기반 위에 구축되어졌다고 할 수 있을 것이다.

2) 작곡 원리

‘우연성 음악’(Chance Music), 혹은 불확정성(Indeterminacy)의 음악은 유럽적인 작곡가의 음악을 부정하고 예술을 만들기 위한 사고의 프로세스를 중시하는 것이다.³²⁾

물론, 불확정성 음악은 20세기 후반의 포스트모더니즘(Post-Modernism)의 특징을 반영하고 있지만, 우연적 기법은 역사적으로 이미 17세기 이전의 지속저음(Bass-Continuo)에서 그 유래를 찾아 볼 수 있다. 또한 18세기 고전주의 시대의 각종 협주곡의 카덴자(Cadenza)는 불확정성을 전제로 한 악곡의 형태였으며, 19세기 중엽부터 즉흥적인 악상에 눈을 돌리기 시작한 것도 이러한 부류라고 할 수 있다.³³⁾ 그러나 이것들은 본래적인 우연성이 아니었다. 자신의 힘이 미치는 한에 있어서는 음의 모든 요소를 결정하려고 했기 때문이다. 이렇듯이 전통적인 음악에서의 우연성

31) 윤미아, 「존 케이지의 창작이념연구」, 중앙대학교 대학원 석사논문, 1992, 27쪽.

32) 윤양석, 『音樂의 理解』(숙명여자대학교출판부, 1987), 265쪽.

33) 윤양석, 「선적 의미에서 본 John Cage의 창작이념」, 『예술논문집』(서울: 대한민국예술원, 1975), 제15집, 25쪽.

은 작곡 외적인 요소였다.

존 케이는 순수한 우연(Chance)의 대표적인 인물이다.³⁴⁾ 또한 그는 1955년 처음으로 실험(實驗)이라는 말을 쓰기 시작하였는데, 그는 그것을 미지의 결과를 낳는 행위³⁵⁾라고 정의하였다. 존 케이지의 실험음악은 그가 우연성을 이용하면서 생겨난 경향으로, 유럽의 전통적인 작품개념을 버리기 위한 수단으로서 우연성 음악(Chance music)을 쓰게 되었다. 이러한 존 케이지의 연향으로 유럽의 전위 작곡가들은 그들 자신들의 작품에서 여러 가지 형태의 우연성의 원리를 사용하였다.³⁶⁾

우연성 음악은 작곡가의 음악이기보다는 연주자와 청중의 음악으로 보인다. 이러한 음악에 대하여 존 케이지는 다음과 같이 말했다.

작곡을 하는 목적은 무엇인가? 물론 작곡하는 사람은 목적을 다루는 것이 아니라 소리를 다룬다. 아니면 다음과 같은 역설적인 대답을 해야할 것이다. 즉, 작곡이란 목적 있는 무목적이거나 목적 없는 유희이다. 그러나 이러한 유희는 생에 대한 확인으로 혼란에서 질서를 찾으려는 노력이 아니라 우리가 살고 있는 삶 자체에 대한 깨달음의 한 방법으로써, 이 삶이란 자신의 생각과 자신의 욕망을 제거해 버리고 삶 그대로 움직이게 내버려 둘 때에 매우 훌륭한 것이다.³⁷⁾

위에서 존 케이지가 한 말은 피에르 불레즈(Pierre Boulez)의 우연성 음악에 대한 신랄한 공격에 대하여 그 나름의 질서 있는 철학관이라고 할

34) Leon Dallin, 이귀자(譯), 『Techniques of Twentieth Century Composition』(수문당, 1980), 240쪽.

35) John Cage, *Silence: Lectures and Writings*(Hanover: Wesleyan University Press 1961), p13.

36) Reginald Smith Brindle, *The New Music: The Avant-garde Since 1945*(London: Oxford University Press, 1997), pp62~63.

37) John Cage, *Silence: Lectures and Writings*(Hanover: Wesleyan University Press 1961), p12.

수 있다.

피에르 불레즈는 그의 글 「우연」(Alea)에서 “유치한 마술”, “은근한 독약”, “인위적인 낙원”, “무기력한”, “음악의 악마” 등 매우 논쟁적인 언어를 구사하며 ‘우연성 음악’을 신랄하게 공격하고 있다. “무지각한 우연”이 우연성 음악이라고 피에르 불레즈는 규정하고 있다.³⁸⁾

우연성을 변질시키는 가장 근본적인 형태는 동양적인 것으로 채색된 철학적 사고방식의 사용에 있으며 이와 같은 행위는 작곡기법의 근본적인 약점을 위장하고 있다. 이와 같은 사고방식은 창작의 산소결핍증에 대한 방패이며 고도의 기술 보유자의 근본적 기능을 파괴시키는 은근한 독약의 사용이다. 이런 것은 거침없이 실험적인 것이라고 말할 수 있다.—만일 우연성 음악 작곡가가 자기 작품에 대한 책임의식을 갖지 않고 스스로 시인하지 않는 약점이나 착각에서 유치한 마술로 잠시 피하는 것이 라면—나는 이러한 실험을 무지각한 우연이라고 하겠다.³⁹⁾

실제에 있어서 ‘우연’이란 전적으로 비이성적이며 비목적적이다. 또한 비목적은 우연의 부조리를 낳다. 우연이란 이유도 의미도 방향도 없는 것이며, 시간과 공간 안에 갑자기 던져진 것에 불과하다.⁴⁰⁾ 그러나 존 케이지는 우연성 음악의 창시자로서 인정되어지며, 그의 기묘함은 ‘프리페어드 피아노’(Prepared Piano)의 창안으로 볼 수 있다. 그는 피아노의 현 사이에 다양한 물체를 놓고 악기의 소리를 변형할 수 있다는 것을 발견하였다. ‘우연한 사건’들은 그 재료가 무엇이든지 자연적인 상태에 있는

38) 하재은, 『現代音樂의 動向』(음악세계, 1982), 11쪽.

39) Pierre Boulez, *Alea: Perspective on Contemporary Music Theory*(New York: W. W. Norton&company, Inc., 1972), p45.

40) James sire, 김현수(역), 『기독교 세계관과 現代思想』(I.V.P, 1985), 85쪽.

것이나 점차 확대해서 난 소리의 공간에 모든 종류의 소리를 포함하게 된다.⁴¹⁾

불확정적인 것에서 부산물처럼 생겨난 것은 새로운 종류의 기보법이다. 그리고 불확정적인 것에서는 하나의 중요한 결과가 생겨난다. 그것은 ‘동일한’ 작품을 두 번 연주하더라도 그 연주가 동일할 수 없다는 것이다.⁴²⁾ 따라서 우연성 음악은 작곡 과정보다도 연주 과정에서 일어나는 불확정적인 요소가 더 많다. 이러한 사실은 우연성의 음악이 작곡자의 음악이라기보다 연주자와 청중의 음악임을 말해 주는 것이다.⁴³⁾ 존 케이지의 우연성 음악은, 작곡자가 선택한 음악을 맹목적으로, 그리고 수동적으로 들을 수밖에 없는 청중이 한층 더 능동적으로, 그리고 창조적으로 들을 수 있게 하려는 태도의 음악이다. 다시 말해서 우연성음악은 연주자와 감상까지도 창작과정에 적극적으로 동참하게 함으로써 연주자와 감상자에게도 현실적으로 창작경험을 하게하는 새로운 차원의 음악이라 볼 수 있다.⁴⁴⁾ 뿐만 아니라 우연성음악은 특수한 음렬이나 구성상의 고정된 형식이 없고, 기보법에 이르기까지 아무런 제한도 없으며 작곡자의 자신의 역할을 최소한으로 줄이게 되었다.

우연성 음악으로 작품을 쓴 작곡가들은 존 케이지와 모튼 펠드만(Morton Feldman), 얼 브라운(Earle Brown) 그리고 피에르 불레즈(Pierre Boulez)와 카를하인츠 슈토크하우젠(Karlheinz Stockhausen), 루치아노 베리오(Luciano Berio) 등이 있다. 또한 우연성 음악이 개인의 의미를 보다 존중하는 새로운 휴머니즘(Humanism)의 음악⁴⁵⁾이라고 하는 것이 타당성

41) Aron Copland, *The New music*(New York: Worton&Company Inc., 1980), p178.

42) 김진균·나인용·이성삼 공역, Donald Jay Grout, 『서양음악사(下)』(세광음악출판사, 1988), 832쪽.

43) 윤양석, 「현대음악에 있어서 전위와 실험의 개념적 고찰」, 『숙명여자대학교 논문집』(숙명여자대학교, 1982), 제23집.

44) 강창식, 「현대음악에 있어서 우연성의 변천」, 『음악연구』(한국음악학회, 1982), 제1권, 77~78쪽 인용.

있는 것으로 여겨진다.

그러므로 존 케이지는 자신의 욕망과 습관 등을 그 주변의 형성하는 것이 인간의 역할이 아니라 오히려 그 자신이 그를 둘러싼 물체와 사람들에게 적응하는 것이라 믿게 되었다.

존 케이지가 생각하는 예술의 계층적 질서에서의 해방은 하나의 관념, 즉 현실 속에서 행동한다는 데에 의의를 주었다. 또한 그는 예술과 일상 생활과의 경계선을 제거하였다. 그리고 자율적 가치의 예술을 부정한 그는 예술적인 음으로 감상하는 것이 아니고, 생활과 마찬가지로 음과 연주라는 행위를 자유롭게 체험하려고 한 것이다. 그러나 일상생활 속에 예술을 해소해 버릴 때 때로는 부정적이었던 개인의 주관적 행위 속에 예술을 역행시키는 결과를 낳을지도 모르는 것이다.⁴⁶⁾

1960년대 후반부터는 새로운 테크놀로지의 문제가 도입된다. 케이지가 라우센버그(Robert Rauschenberg)나 빌리 크뤼버(Billy Klüver) 등과 E.A.T 그룹을 조직하고 66년에서 69년에 걸쳐 일리노이(Illinois)대학 실험음악 스튜디오에 초청되어 컴퓨터에 의한 작곡을 시도한 것 등은 매우 흥미롭다.⁴⁷⁾ 그러나 존 케이지의 생각처럼 이 컴퓨터가 복 듣는 이른바 계층적 질서를 무산시켰느냐 하는 점은 매우 부정적이다. 컴퓨터 자체가 원리의 변혁에 이르는 예술을 낳지 못하고 있는 것이다. 또한 오늘의 테크놀로지의 상황은 이미 이제까지의 경험주의의 범주를 넘어서고 있다. 여기서는 경험이 아니고 과학의 힘을 빌어서 인간의 인식구조를 변화시키려 하고 있는 것이다.⁴⁸⁾ 그렇지만, 기계나 테크놀로지에게 우연성을 위탁시킬 수는 없다. 그러나 다만 새로운 행동과 철학의 필요성이 요구되는 것이

45) 강창식, 위의 논문, 82쪽.

46) 백병동, 「9인의 현대작곡가(7) 존 케이지」, 『작품을 통한 현대음악의 흐름』(수문당, 1995), 104~107쪽.

47) 백병동, 위의 책.

48) 백병동, 위의 책.

다. 즉 존 케이지가 제시한 것과는 또 다른 방향에서 환경에의 인식이 새로이 시작되고 있는 것이다.⁴⁹⁾ 그러나 존 케이지는 연주를 행방시켰으며, 불확정성의 음악을 참조한 데 따라 연주가와 재현예술이라는 작곡가들의 입장에서 해방시키고, 그들에게도 창조해위를 행할 수 있는 장소를 제공하였다. 또한 존 케이지는 음이라는 물질과 물리현상 그 자체에서 자유로운 상상과 정신을 말하고자 하는 음악가이며 예술이 사상이라는 것의 실천자라고 할 수 있다. ⁵⁰⁾

3. <Music of Changes> 분석

앞서 말한 바와 같이 이곡은 불확정성을 좀 더 이해하기 위해서 분석하고자 선택된 곡이다. 이 곡은 존 케이지는 불확정성 음악의 대표작품이자 최초의 작품으로서 존 케이지 음악의 제2기 절대적 심미주의 음악의 걸작으로 꼽힌다. 존 케이지는 절대적 심미주의 시기에 피아노라는 매개체를 통하여 음에 대한 실험을 지속적으로 실시하였고, 장치된 피아노 또는 정지된 피아노라고 불리는 프리페어드 피아노(Prepared Piano)를 창안하였다.

1) 작품 개요

이 곡은 1940년대 말부터 존 케이지가 관심을 기울여 왔던 동양철학인 주역을 음악화한 작품이다. 존 케이지는 자신의 취향이나 기호에 기초한 자유로운 음악적 처리가 아닌 세 개의 동전을 던져 얻어지는 『주역』(周

49) 백병동, 위의 책.

50) 백병동, 위의 책.

易)이라는 중국의 역학책에서 비롯한 여러 도표에 의하여 음악적 요소를 표현했다. 도표를 이용한 작곡방법은 <Prepared Piano and Chamber Orchestra>(1951)를 위한 협주곡의 3악장에서 처음으로 사용했으며 이 협주곡에서 도표를 이용하여 불확정적인 요소를 사용하였다. 그 후 존 케이지는 우연적 요소를 좀 더 유동성 있고 넓은 범위 안에서 사용하기 위해 도표의 순서를 조직화하여 일관성 있는 도표를 만들어 <Music of Changes>에 사용했다.

1951년 12월에 완성된 <Music of Changes>는 전 4권으로 되어있다. I 권은 1951년 5월 16일에, II 권은 8월 2일에, III 권은 10월 18일에, IV 권은 12월 30일에 완성 되었다. 연주 시간은 I 권은 4분30초, II 권은 16분30초, III 권은 10분30초, IV 권은 11분30초로 총 43분이다. 초연은 뉴욕에서 데이비드 튜더에 의해서 연주되었다. 이 곡은 두 가지 반대되는 것인 합리적인 것(이성적인 것)과 비합리적인 것(감정적인 것)을 통합하려는 절대적 심미주의 시기의 존 케이지의 시각을 대표하는 곡으로, 전체를 부분으로 나누는 의미의 확정적인 구조가 이 곡에서 철저히 지켜졌으며, 이러한 부분 안에서의 자유스런 방법이나 음악적 재료 등이 『주역』의 방법에 짜여진 소리, 셈여림, 길이, 빠르기가 함께 나타나는 곡의 진행 방법과 재료들이 잘 결합된 형태의 곡이라고 할 수 있다. 이 곡에서 연주자의 기능은 설계사의 설계를 따라 건물을 짓는 건설업자와 같다. 그러므로 이 곡을 비롯한 연주자가 두 번 반복하여 연주하였더라도 각각의 연주는 서로 다른 상황이 연출되므로 최초의 연주가 될 것이다.⁵¹⁾

2) 작품 분석

51) 강석희, 『현대음악 분석집』(서울대학교 출판부, 1995), 57쪽 참조.

<Music of Changes>는 앞서 설명한 바와 같이 합리적인 면, 즉 전체를 부분으로 나누는 구조 안에 짜인 소리(Sound), 크기(Dynamic), 길이(Duration), 빠르기(Tempo)가 함께 나타나는 곡이다. 여기에서는 확정적인 면과 불확정적인 면을 나누어 분석에 들어가고자 한다.

(1) 확정적인 면

<Music of Changes>의 구조는 존 케이지 음악의 절대적 심미주의 시기에 주로 사용한 구조의 방법, 즉 제곱근을 가지고 측정한 숫자에 기초한다. 그 결과 이 곡은 전체가 30개의 동등한 단위(Unit)으로 나뉘고 하나의 단위는 다시 30개의 부단위(Sub-unit)로 나누어 큰 구조의 단위 구분과 동일하게 3개의 부단위, 5개의 부단위, $6\frac{3}{4}$ 개의 부단위, $6\frac{3}{4}$ 개의 부단위, 5개의 부단위, $3\frac{1}{8}$ 개의 부단위 등 6개의 부단위로 나뉜다. 단 세 번째 길이의 단위는 1/4만큼씩 짧으며, 여섯 번째 단위의 길이는 1/8만큼 이 길다. 다음의 [표 5]⁵²⁾는 이 곡의 구조를 도표화 한 것이다.

[표 5] <Music of Changes>의 구조

악보 구분	단위 Section	단위 Unit	첫 번째 부단위	두 번째 부단위	세 번째 부단위	네 번째 부단위	다섯 번째 부단위	여섯 번째 부단위
I	3	1	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		2	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		3	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$

52) 강석희, 『현대음악 분석집』(서울대학교 출판부, 1995), 60쪽.

악보 구분	단위 Section	단원 Unit	첫 번째 부단원	두 번째 부단원	세 번째 부단원	네 번째 부단원	다섯 번째 부단원	여섯 번째 부단원
Ⅱ	5	4	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		5	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		6	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		7	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		8	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
	$6\frac{3}{4}$	9	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		10	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		11	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		12	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		13	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		14	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		15	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
Ⅲ	$6\frac{3}{4}$	16	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		17	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		18	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		19	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		20	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		21	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		22	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$

악보 구분	단위 Section	단원 Unit	첫 번째 부단원	두 번째 부단원	세 번째 부단원	네 번째 부단원	다섯 번째 부단원	여섯 번째 부단원
IV	5	23	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		24	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		25	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		26	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		27	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
	$3\frac{1}{8}$	28	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		29	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$
		30	3	5	$6\frac{3}{4}$	$6\frac{3}{4}$	5	$3\frac{1}{8}$

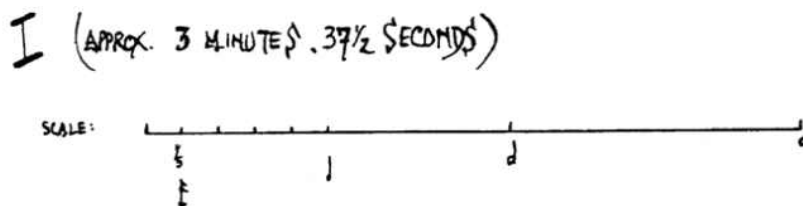
이 도표에서 살펴본 바와 같이 이 곡은 전체 악보가 4권으로 나누어져 있는데, I 권은 ‘3개의 단위’ 으로 구성되고 II 권은 5개의 단위와 $6\frac{3}{4}$ 개의 단위, 12개의 단원으로 구성되며 III 권은 $6\frac{3}{4}$ 개의 단위의 7개의 단원으로 구성되어지며, IV 권은 5개의 단위와 $3\frac{1}{8}$ 개의 단위, 8개의 단원으로 구성된다. 존 케이지 <Music of Changes> 악보에 첫 페이지에서 이곡의 구조는 3, 5, $6\frac{3}{4}$, $6\frac{3}{4}$, 5, 3과 $\frac{1}{8}$ 이라고 기록하였다. 이 여섯 개 숫자가 두 개의 $6\frac{3}{4}$ 를 중심축으로 한다면, 맨 마지막의 $\frac{1}{8}$ 에 의하여 파괴될 수 있다. 이외에 여러 숫자 간에는 특별한 논리적인 관계가 존재하지 않는다.

<Music of Changes>는 오선보에 음표와 박자기호를 표기하였으나, 음의 길이에 있어서는 공간 기보의 방법을 사용하였다. 즉 소절의 가로 방향의 길이는 음의 연주시간에 부합하게 설계하여야 하며, 소절 위에 속

도기호를 표시한다. 이 때 속도 기호는 연주 속도뿐만 아니라 부단원의 시작과 끝을 암시하기도 한다. 부단원이 끝나면 겹세로줄로 표시한다.

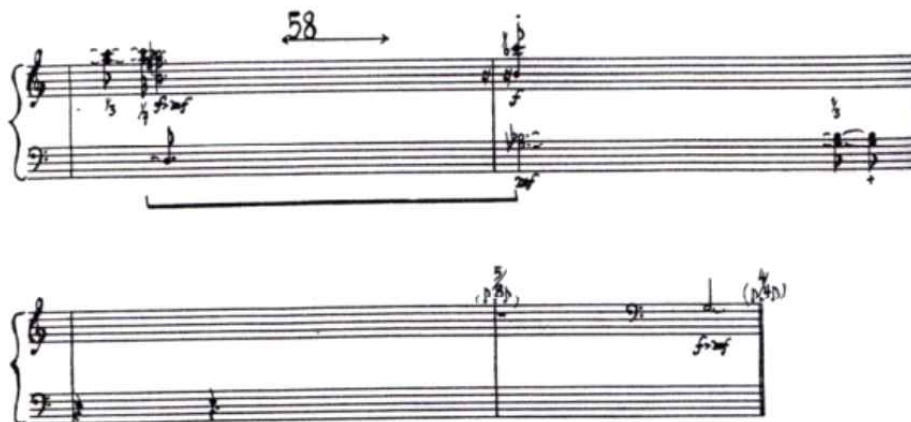
존 케이지는 공간 기보 방법에 따른 음장의 스케일을 제시하였다. 아래의 [악보 1]은 존 케이지가 4분음표를 5등분한 것을 리듬의 기본 단위로 하고 있음을 보여준다. 이를 토대로 부단원의 한 개 소절 길이의 박자는 전부 20개의 리듬 기본 단위로 구성하였다. 박자는 4/4를 기준으로 소절의 길이에 따라 바뀐다. 예를 들어 소절의 5/8 길이에서는 박자기호는 5/8로, 소절의 16/17 길이에서는 박자기호가 16/17로 바뀐다.

[악보 1] 존 케이지가 제시한 <Music of Changes>의 음장(音長) 측정 기준



[악보 2]는 제1단원의 6번째 부단원으로 음악의 연주시간에 비례하게 3과 8/1의 길이로 기보하였다. 오선보의 첫 번째 줄 상단의 숫자 58은 속도기호로 제1단원의 6번째 부단원은 58의 바로 밑에서 시작하여, 소절의 횡방향 길이에서 1/2개 소절(4/4박자), 한 개 소절(4/4박자)과 5/8개 소절(5/8박자)의 순서대로 배열되며, 총계 3과 1/8소절로서 부단원의 길이를 구성한다.

[악보 2] <Music of Changes> 제27~30마디



[표 6]⁵³⁾은 이 곡의 구조와 속도의 관계를 도표화한 것이다.

[표 6] 구조와 속도의 관계

단위	1	4	16	23
부단원				
첫 번째 부단원 3	69accel.	63	80	84
두 번째 부단원 5	176rit.	63accel.	80	84accel.
세 번째 부단원 $6\frac{3}{4}$	100	120accel.	80	112rit.
네 번째 부단원 $6\frac{3}{4}$	100	138	80	104
다섯 번째 부단원 5	100rit.	138rit.	80	104accel.
여섯 번째 부단원 6	58	58accel.	80	108accel.

이 표를 보면 이 곡의 구조를 확립하는 데 있어서 고도로 조절된 속도

53) 강석희, 『현대음악 분석집』(서울대학교 출판부, 1995), 61쪽.

의 변화가 중요한 구분점의 역할을 하게 된다.

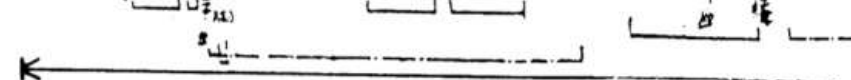
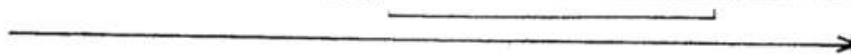
지금까지 살펴본 구조와 속도와의 관계를 4개의 곡에서 처음 부분들만의 악보를 보며 첫 번째 단원과 그 안에 나누어지는 부단원을 살펴볼 수 있다.

[악보 3] <Music of Changes>의 1단원 구조 관계

Handwritten musical score for "Music of Changes" showing the first movement's structure. The score is written on two systems of grand staves. The first system is marked "69. 1. Slow, Ad lib." and the second system is marked "175. Ad lib.". A bracket labeled "3 부단위" (3 sub-units) spans the first system. A double bar line with a star symbol is at the end of the second system.

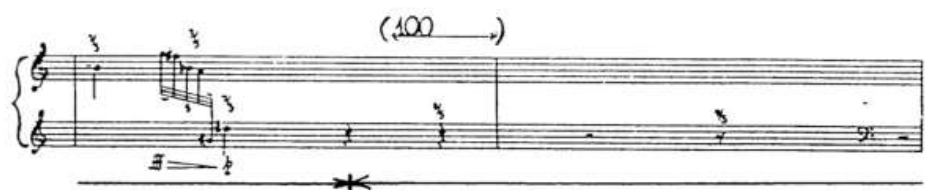


— 5 부단위 —



— 6 3/4 부단위 —







위의 악보에 나타나 있는 스타카토 표시는 특정 길이가 없는 짧은 음가를 나타내며, 8분음표 위나 페달 끝에 ‘+’ 표시는 소리를 끊는 지점으로 두 번 이상 지속하지 말라는 뜻이다. 또 음들마다 분할 숫자가 나타나 있는데 이는 음의 길이를 나타내는 것이다. 또 4분의 4박자로 표시된 이 곡은 지금까지 사용한 4분음표의 개념, 혹은 마디라는 개념을 탈피하여 4분 음표는 2, $\frac{1}{2}$ 로 표시되고 이는 시간과 공간 사이의 관계를 부분으

로 나누는 구조로 이미 나타나있었다.

그리고 확정적인 면을 살펴보았을 때 악보 상에 나타나 눈으로 보이는 속도, 음표, 박자, 리듬, 마디 등은 보이는 그대로이기 때문에 확정적이라 볼 수 있는 것이다.

속도 파라미터에 관하여 존 케이지는 한 개의 도표를 만들었다. 존 케이지가 도표 속의 64개 속도 요소가 『주역』의 64괘⁵⁴⁾에 대응한다고 설명하였지만, 사실상 $8 \times 8 = 64$ 의 도표를 만든 것이 아니라 $4 \times 8 = 32$ 의 도표를 만들었으며, 이로 하여 사실상 32개 속도 요소만 존재한다. 소리 요소와 『주역』 64괘 간의 대응관계 논리에 따르면, 이 32개 속도 요소는 『주역』 64괘 중 홀수 괄와 대응된다. [그림 2]⁵⁵⁾에서 표시한 바와 같이 생략된 속도요소, 즉 『주역』의 짝수 괄를 선택한 경우에는 앞에서 사용한 악구의 속도요소를 유지한다.

[그림 2] 속도 도표와 <주역> 64괘의 대응관계

1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32
33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	56
57	58	59	60	61	62	63	64

54) John Cage, "Composition: To Describe the Process of Composition used in Music of Changes and Imaginary Landscape No.4"(1952), *Silence: Lectures and Writings* (Hanover: Wesleyan University Press, 1961), p58.

55) 홀수번호는 사실상 수고에 기재된 속도이며, 짝수번호는 생략된 속도이다.

비록 나머지 절반의 속도 파라미터는 설계되지 않았지만, 『주역』 전괘(轉卦)의 변효(變爻) 원리에 따라서 얻어낸 괘수가 생략된 속도요소와 대응할 경우에는 변효의 존재로 다른 속도요소가 존재하는 괘수로 변화할 수 있다. 이 밖에도 얻어낸 괘수에 변효가 포함되지 않고, 그 괘수가 생략된 속도요소와 대응하거나, 변화된 괘수가 여전히 생략된 속도요소와 대응하는 경우에는 앞에서 사용된 악구의 속도 형태를 유지한다.

따라서 존 케이지가 생략된 32개의 속도요소에 대하여 아무런 설계를 하지 않은 것이 아니라, 『주역』의 변효 원리에 따른 변화개념이 내포되어 있음을 알 수 있다.

존 케이지가 설계한 속도 요소의 형태는 아래의 [그림 3]⁵⁶⁾에 표시한 바와 같이 전통적인 메트로놈 기호(M.M)로 표시하였으며, 속도의 범위는 분당 48박에서 192박까지이다.

56) Bernstein, “‘In Order to Thicken the Plot’: Toward a Critical Reception of Cage’s Music”(University of Chicago Press, 2001), p34.

[그림 3] <Music of Changes>속도

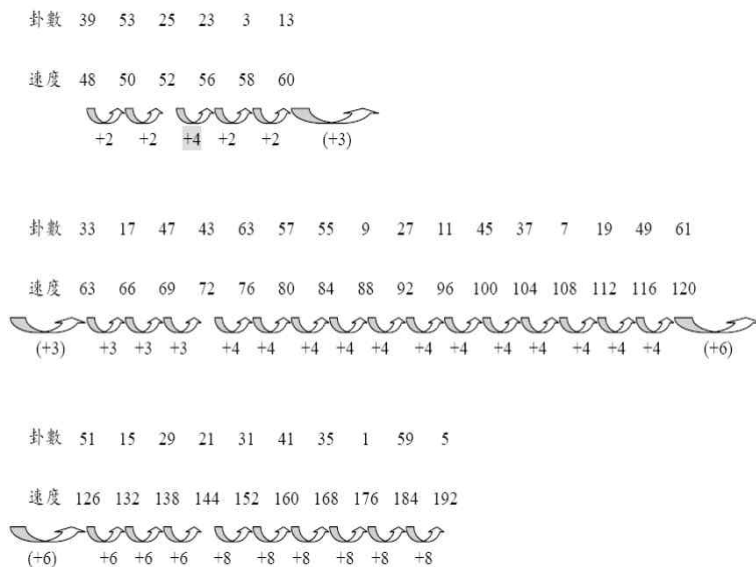
第 1 卦	第 3 卦	第 5 卦	第 7 卦
176	58	192	108
第 9 卦	第 11 卦	第 13 卦	第 15 卦
88	96	60	132
第 17 卦	第 19 卦	第 21 卦	第 23 卦
66	112	144	56
第 25 卦	第 27 卦	第 29 卦	第 31 卦
52	92	138	152
第 33 卦	第 35 卦	第 37 卦	第 39 卦
63	168	104	48
第 41 卦	第 43 卦	第 45 卦	第 47 卦
160	72	100	69
第 49 卦	第 51 卦	第 53 卦	第 55 卦
116	126	50	84
第 57 卦	第 59 卦	第 61 卦	第 63 卦
80	184	120	76

속도 파라미터를 느린 속도에서 빠른 속도의 순서로 배열하면, 케이지가 설계한 속도는 3개 조의 부동한 누적규칙으로 분류할 수 있다. 이 3개 조의 부동한 누적 규칙에는 각각 6가지, 16가지, 10가지 속도 요소가 포함된다. [그림 4]⁵⁷⁾의 첫 번째 행은 속도가 느린 6개의 속도요소이며, 가장 느린 분당 48박자로부터 시작된다. 그 다음 2의 배수로 배열되었다. 두 번째 행은 중간 빠르기의 16개 속도요소이며 분당 60박자부터 시작되어, 3 혹은 4의 배수로 배열되었다. 세 번째 행은 속도가 빠른 10개의 속도요소로 분당 120박자부터 시작되어 6 혹은 8의 배수로 배열되었다. 3개 조의 부동한 누적규칙의 속도 요소의 개수의 비는 3:8:5이며, 그 중에서 개수가 적은 3과 5를 더하면 8이 된다. 이는 피보나치의 수열

57) Bernstein, "In Order to Thicken the Plot': Toward a Critical Reception of Cage's Music"(University of Chicago Press, 2001) p34.

(Fibonacci numbers)⁵⁸⁾의 성질에 부합된다.

[그림 4] 속도변수(速度参数)



(2) 불확정적인 면

이 곡의 음높이, 크기, 길이, 빠르기가 자신의 취향에 의해 선택되어진 것이 아닌 『주역』의 방법, 즉 동전이나 나무토막을 던져 그 결과로 나오는 우연적인 수에 도달하는 방법으로 얻어진 도표에 의하여 선택되어졌다. 도표를 산출해 내기까지의 과정은 다음과 같다.

첫째, 3개의 동전을 한 번 던져 4상(四象)을 산출한다.

58) “費氏數列(Fibonacci numbers)是十三世紀的義大利數學家費伯納西(Fibonacci)所發現。費氏數列係指一串由小至大排列的數字，符合數種數學規則。而本論文所指的規則，係指當 $n \geq 3$ 時， $F_n = F_{n-1} + F_{n-2}$ ，其中 n 代表數字由小至大的排列順序，換句話說，每一項數字都是前兩項數字之和。” 豆丁网(<http://www.docin.org/p-752133264.html>) 中國科 大學通識中心，數學組徐惠莉。

[표 7] 4상(四象)

순서	1	2	3	4
명칭	곤(坤)	태(兌)	간(巽)	건(乾)
기호	☷	☱	☴	☰

둘째, 3개의 동전을 2번 던져 8괘⁵⁹⁾를 산출한다.

[표 8] 8괘(八卦)

순서	명칭	기호	순서	명칭	기호
1	건(乾, chien)	☰	5	곤(坤, kun)	☷
2	진(震, chen)	☳	6	손(巽, sun)	☴
3	감(坎, kan)	☵	7	이(離, li)	☲
4	간(巽, ken)	☴	8	태(兌, tui)	☱

셋째, 3개의 동전을 6번 던져 64괘를 산출한다. 이는 2개의 8괘를 합쳐 놓은 상태가 된다.

존 케이지는 64괘를 아래로 수평이 되게 8부분을 나누고, 위로 수직하게 8부분으로 배열하여 사용하고 있다. 이를 바탕으로 소리 · 크기 · 길이 · 빠르기에 필요한 효(爻)의 수는 각각 8개씩이다.

59) John Cage, *Silence: Lectures and Writings*(Hanover: Wesleyan University Press 1961), p58.

① 음높이

이 곡에 나타나는 소리는 길이에 맞춰 단음, 화음 그 이외의 복합적 특수 상황으로 나뉜다. 또한 불분명한 음고의 소리인 소음은 아무런 제한 없이 자유롭게 사용된다. [악보 4]는 이 곡에 나타나는 단음의 요소들이다. 존 케이지는 12개의 반음을 이처럼 명확하게 나타내어 사용하였다.

[악보 4] <Music of Changes>에서 사용된 단음 요소



또한 그는 이 요소들을 기초로 많은 음정들을 산출해 내기도 했다. 그 외에 복합적인 특수상황들은 밀집음, 글리산도, 약음법, 현을 치거나 긁기, 피치카토, 아르페지오와 타악기적 효과 음향으로 나타나고 있다.

[표 9] 밀집음(Tone Cluster)

밀집음의 종류	표기법	출현횟수	연주법
검은 건반 밀집음		4	검은 건반 밀집음
흰건반 밀집음		8	흰건반 밀집음
반음계적 밀집음		8	반음계적 밀집음

[표 9]⁶⁰⁾는 이 곡에서 나타나는 4가지 종류의 밀집음을 나타내며 작품

전체를 통해 나타난 횡수를 보여주고 있다. 밀집음은 음향적 효과로 나타났다. 검은 건반과 흰 건반의 밀집음을 따로 연주 할 때는 음향의 효과가 그대로 조용하게 이끌어주고 반음계적 밀집음을 연주 할 때는 곡의 고조를 나타내는 효과를 주어, 듣는 이로부터 음향적 효과를 느낄 수 있게 한다. 그리고 피아노를 칠 때 선율적인 어떤 것보다도 밀집음을 칠 때 그 효과는 강하게 나타나게 된다.

② 강약

이 곡에서 나타난 강약은 [표 10]에서 보는 것처럼 소리나 길이의 도표와는 다른 방법으로 적용되었다. 강약의 표시는 전통적 기호로 표시되었고 그 범위는 *pppp*부터 *ffff*까지 총 10가지 종류가 나타난다. 그러나 예외적으로 *pppppp*가 세 곳에 나타난다.

[표 10] <Music of Changes>에서 사용된 강약의 종류

세기	약(弱) ————— 강(強)									
표시	<i>pppp</i>	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>ffff</i>

[표 10]에서처럼 강약의 세기가 단독으로 쓰이는 경우 외에도 *crescendo*나 *decrescendo* 등을 사용하여 둘, 혹은 셋이 복합적으로 쓰이는 경우도 나타난다. 그리고 이 곡에 나오는 강약의 범위를 기본으로 『주역』의 방법을 통해 산출해서 여러 가지가 복합적으로 사용되었음을 알 수 있다.

존 케이지는 <Music of Changes>에서 8개를 한 단위로 하여 1부터 8까

60) John Cage, *Silence: Lectures and Writings*(Hanover: Wesleyan University Press 1961), p68.

지 연속된 번호의 강약도표를 설계하였다.⁶¹⁾ 케이지가 도표마다 64개 강약요소를 가지고 있으며, <주역>의 64개 패에 대응한다고 주장하였지만, 결국은 $8 \times 8 = 64$ 의 도표를 만들지 않고, $2 \times 8 = 16$ 의 도표를 제작하였다.

강약도표는 『주역』과 대응하는 관계이다. 하지만 [그림 5]⁶²⁾에 표시한 바와 같이 도표에 표시된 16개 요소는 『주역』의 제1, 5, 9, 13괘 등과 대응한다. 기타 48개 생략된 강약요소는 『주역』의 기타 패와 대응하는 관계를 이루며, 이러한 요소를 선택한 경우에는 앞에서 사용한 강약을 유지한다는 것을 대표한다.

[그림 5] 강약도표와 <주역>의 64개 패의 대응관계

1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	31	32
33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48
49	50	51	52	53	54	55	56
57	58	59	60	61	62	63	64

64괘 중 3/4에 해당하는 52괘의 강약 파라미터는 설계하지 않은 상황에서, 얻어낸 괘수에 대응하는 강약요소가 생략된 경우에도 변효가 존재한다면 『주역』 전괘에 있는 변효의 원리에 근거하여, 기타 강약을 가지

61) John Cage, “Composition: To Describe the Process of Composition used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4” (1952), *Silence: Lectures and Writings* (Hanover: Wesleyan University Press, 1961), p58.

62) 제1행과 제5행은 실제상 수고(數高)에 기록된 강약이며, 제2~4행과 제6~8행은 생략된 강약요소이다.

고 있는 패수에 대응할 수도 있다. 이 밖에도 얻어낸 패수에 변효가 포함하지 않는 경우에 대응하는 강약요소가 생략되거나, 변화한 패수가 의연히 생략된 강약요소인 경우에는 앞에서 사용한 강약을 유지하게 된다.

따라서 존 케이지는 생략된 강약요소에 대하여 아무런 설계를 하지 않은 것이 아니라, 『주역』의 변효에 따른 변화 개념을 내포하고 있다는 것을 알 수 있다.

[그림 6]⁶³⁾에 표시한 바와 같이 강약의 범위는 *pppp*에서 *ffff*까지이며, 하나의 강약요소는 단일한 강약을 사용하였을 뿐만 아니라, 두 가지 종류의 강약을 조합하기도 한다. 강박에서 약박으로 전환되는 제1괘인 *f>ppp*이 이에 해당한다.⁶⁴⁾ 또한 일부 강약 아래에 표시되는 점선은 ‘우나 코르다로 페달’(una corda)의 사용을 표기한다. 제45괘인 *fff>mf*가 이에 해당한다.

63) Pritchett, James William, “The Development of Chance Techniques in the Music of John Cage, 1950-1956” (Ph.D. diss., New York University, 1988), p124.

64) John Cage, <Music of Changes>(New York: Henmar Press of C. F. Peters 1961), p1.

[그림 6] 역도표시(力度表示)

第 1 卦	第 5 卦
$fff \rightarrow f$	$ff \rightarrow ff$
第 9 卦	第 13 卦
$f \rightarrow pppp$	$ff \rightarrow ff$
第 17 卦	第 21 卦
$p \rightarrow ppp$	$f \rightarrow ppp$
第 25 卦	第 29 卦
$ffff$	$f \rightarrow pp$
第 33 卦	第 37 卦
$fff \rightarrow f$	$fff \rightarrow ff$
第 41 卦	第 45 卦
$mf \rightarrow pp$	$fff \rightarrow mf$
第 49 卦	第 53 卦
$p \rightarrow pppp$	$p \rightarrow pp$
第 57 卦	第 61 卦
$fff \rightarrow ff$	$mf \rightarrow mp$




③ 길이

이 곡에서 나타나는 길이를 위한 요소는 64괘와 일치한다. 이 중 32개 요소는 소리를 위한 길이(음표)이고 나머지 32개는 침묵을 위한 길이(쉼표)이다.⁶⁵⁾

65) John Cage, *Silence: Lectures and Writings*(Hanover: Wesleyan University Press 1961), p20.

[표 11] <Music of Changes>에 사용하는 음의 길이 요소

구분	음의 길이	표기 방법		구분	음의 길이	표기 방법	
		음표	쉽표			음표	쉽표
1				17			
2				18			
3				19	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{3}$	
4				20	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	
5				21	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{5}$	
6				22	$\frac{2}{5}$	$\frac{2}{5}$	
7				23	$\frac{3}{5}$	$\frac{3}{5}$	
8				24	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{5}$	
9				25	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{6}$	
10				26	$\frac{3}{6}$	$\frac{3}{6}$	
11				27	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{7}$	
12				28	$\frac{2}{7}$	$\frac{2}{7}$	
13				29	$\frac{3}{7}$	$\frac{3}{7}$	
14				30	$\frac{4}{7}$	$\frac{4}{7}$	
15				31	$\frac{5}{7}$	$\frac{5}{7}$	
16				32	$\frac{6}{7}$	$\frac{6}{7}$	

[표 11]에서 보는 바와 같이 길이의 범위는  (♩)에서부터  (♯)까지이다. 그러나 예외적으로 와 1/10이 일부 나타난다. [표 11]에서 보이는 분수는 4분음표(♩ (♯), 2.5cm)를 기준으로 하여 나눈 값이다. 또한 이 곡은 4분의 4박자로 표시되어 있으나 여러 번의 변박이 나타나고 4분음표가 2.5cm의 길이로 악보상에 나타나지만 이 또한 유동적으로 표시되었다.⁶⁶⁾

66) John Cage, *Silence: Lectures and Writings*(Hanover: Wesleyan University Press

존 케이지는 <Music of Changes>에서 1부터 8까지 연속된 번호의 음장 도표를 8개 설계하였다. 도표마다 $8 \times 8 = 64$ 의 격식으로서 64가지 음장요소는 『주역』의 64괘와 대응한다. 음장은 유성과 무성에 적용되므로, 소리 도표와 달리 어느 한 음장요소를 생략하지 않았다.

음장의 소재를 사용함에 있어서 하나의 단순한 음장 종류뿐만 아니라, 예하면 단순히 8분음표나 4분음표 뿐 아니라 32분음표에서 온음표에 이르기까지 여러 가지 조합을 이루었다. 즉 <Music of Changes>에서 사용한 음장 요소는 여러 가지 부동한 음장이 조합된 결과이다. [악보 5]⁶⁷⁾에서 표시한 바와 같이 제33괘의 음장 요소는 한 개의 2분음표, 한 개의 점8분음표, 한 개의 점4분음표로 구성되었다. 음장요소는 전통적인 리듬 기보 방법을 사용했지만 존 케이지는 어떠한 리듬의 구조를 가지고 음장을 설계하지 않았다. 즉 음장의 요소마다 전체 길이가 부동하며, 20개 5연음의 십육분음표의 길이와 일치하지 않을 수도 있었다.⁶⁸⁾ 이렇게 괴이한 음장의 조합으로 원활한 창작과 연주를 완성하기 위하여, 존 케이지는 아주 간단한 측정기준 스케일을 제작하여, 음과 음 사이의 수평거리를 표준화하여, 음장이 공간적 거리의 측정을 통하여 식별할 수 있게 하였다. 앞의 [악보 1]에서 <Music of Changes>의 음장 측정 기준에 표시한 바와 같이 한 개의 4분음표의 길이는 2.5cm이며 5개의 16분음표로 분할할 수 있다. 한 개의 8분음표는 1.25cm, 한 개의 2분음표는 5cm, 한 개의 온음표는 10cm이다.⁶⁹⁾

1961), p20.

67) Pritchett, James William, "The Development of Chance Techniques in the Music of John Cage, 1950-1956"(Ph.D. diss., New York University, 1988), p81.

68) John Cage, "Composition: To Describe the Process of Composition used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4"(1952), *Silence: Lectures and Writings* (Hanover: Wesleyan University Press, 1961), p58.

69) John Cage, <Music of Changes>(New York: Henmar Press of C. F. Peters 1961), p1.

이 외에 주목할 만한 것은 일부 음표의 위에 표기된 숫자나 분수(Fraction)는 해당되는 음의 이음줄의 길이를 표시한다는 점이다. 즉 음표의 길이는 이음줄을 통하여 몇 개의 음으로 분할한 것이다.⁷⁰⁾ 예를 들어 [악보 5]의 4분음표 위에 표시된 숫자 3은 해당되는 4분음표가 3연음으로 분할할 수 있다는 것을 설명한다. 음표 위의 숫자 5는 해당되는 4분음표가 5연음으로 분할할 수 있다는 것을 설명한다. 음표 위의 숫자 7은 해당되는 4분음표가 7연음으로 분할할 수 있다는 것을 설명한다. 음표 위의 5/7은 해당되는 4분음표가 다섯 개의 1/7박자의 음장으로 분할할 수 있다는 것을 설명한다.





[악보 5] 여덟 번째 음장도표의 일부분

이 곡의 길이는 앞서 설명한 바와 같이 소리를 위한 길이 32개 요소와 침묵을 위한 길이 32개 요소로 나뉘며, 이것은 『주역』의 방법에 의하여 얻어진 표에 의해 표현된다. 또한 길이는 변박과 악보상의 길이, 페달의 사용과 더불어 유동적으로 표현되었다. 앞서 설명한 길이의 영향을 주는 페달 사용은 이 곡에서 4가지 형태로 나타난다. 각 페달 사용에 따른 연

70) John Cage, "Composition: To Describe the Process of Composition used in Music of Changes and Imaginary Landscape No. 4"(1952), *Silence: Lectures and Writings*(Hanover: Wesleyan University Press, 1961), p59.

주방법과 표기는 아래의 [표 12]와 같다.

[표 12] 페달 사용의 4가지 형태

명칭	연주방법	표기
소스테누토 페달	음을 친 후 하나의 음만 길게 울리게 지속시킨 연주	
연음페달	연주음들이 지속되어 풍부한 울림의 연주	
약음페달	페달을 밟은 상태에서 연주되는 소리를 전체적으로 음량이 줄어들고 소리를 부드럽게 약하게 연주	
댐퍼 페달은 밟지 않은 상태	음을 친 후 그 음의 배음이 남도록 연주	

④ 빠르기

이 곡에 나타나는 빠르기의 요소는 32개로 메트로놈을 기준으로 표시한다. 메트로놈 기준 48~192까지 빠르기의 범위가 나타난다.

[표 13] <Music of Changes>에서 나타난 빠르기의 요소와 횟수

구분 \ 내용	메트로놈 속도	출현횟수	구분 \ 내용	메트로놈 속도	출현횟수
1	48	4	17	100	4
2	50	8	18	104	2
3	52	3	19	108	9
4	56	2	20	112	3
5	58	8	21	116	1
6	60	2	22	120	3
7	63	13	23	126	7
8	66	3	24	132	4
9	69	6	25	138	4
10	72	16	26	144	1
11	76	4	27	152	3
12	80	18	28	160	2
13	84	9	29	168	3
14	88	9	30	176	1
15	92	11	31	184	11
16	96	3	32	192	1

[표 13]에 나타난 32개의 요소의 빠르기는 앞서 이 곡의 구조에서 설명한 바와 같이 구조의 구분점 역할을 하게 된다. 빠르기의 표시는 각 단위가 시작되는 곳에 숫자로 표시한다. 점점 빠르게(*accel.*)와 점점 느리게(*rit.*)는 악곡의 구조나 빠르기 사이에서 스스로 결정되며, 빠르기는 작은 단위를 통하여 많은 변화를 갖는다.

이상에서 본 바와 같이 이 곡의 빠르기는 32개의 요소로 이루어져 있

으며, 이것들을 『주역』의 방법에 의하여 얻어진 도표에 의해 이 곡의 구조와 함께 표현되었다. 그리고 앞에 설명된 불확정적인 면 이외에도 여러 불합리하게 표현된 곳에서는 연주자 자유에 맡기는 즉흥성까지를 포함한다.

4. 소결론

지금까지 살펴본 <Music of Changes>는 중국의 『주역』을 철학적, 이론적 배경으로 삼고 있다. 즉 『주역』의 ‘변화’와 ‘무변화’의 의미를 확정적인 면과 불확정적인 면으로 적용시켰다. 전체를 부분으로 나누어 이미 확정적인 요인인 구조, 그 구조 안에 불확정적인 요인인 소리·길이·크기·빠르기가 나타난다. 이 곡에 사용된 음악적인 소재(소리, 길이, 크기, 빠르기)는 우연에 의해서 선택되고 결정되어진 도표에 의한 것이고 이러한 점에서 우연은 존 케이지에게 필수적인 것이었다. 그리고 이 곡에서 불확정성은 악보 상에 보이는 것과 실제로 연주할 때 나타나는 것이 상황에 따라 전체가 다르게 표현될 수 있고 작곡자가 의도한 것을 연주자마다 받아들여지는 것이 조금씩 다르기 때문에 항상 새로운 곡을 듣는 것과 같다. 이러한 점에서 보면 존 케이지의 곡은 불확정성 그 자체라고 할 수 있을 것이다.

작품 <Music of Changes>는 동양의 선(禪)사상과 무조(無調)의 음들을 취하여 현대적 어법인 불확정성으로 구성한 것이 주목할 만하다 하겠다. 또한 작곡의 방법은 선(禪)사상 및 중국의 역학 책인 『주역』에 나오는 중국의 변수 방법을 근거로 하여 동전이나 주사위를 던져 결정하는 규칙 및 불규칙 등 아이디어를 음악에 도입하였다.

1951년 쓰여진 <Music of Changes>에서는 존 케이지 자신의 취향이나 기호에 기초한 자유로운 음악적 처리가 아닌 3개의 동전을 던져 얻어지는 『주역』이라는 역학책에서 비롯된 여러 도표에 의해 음악적 요소(소리, 길이, 크기, 빠르기)를 표현하였다. 작품 <Music of Changes>는 존 케이지 음악의 절대적 심미주의 시대에 쓰여진 것으로 주역의 ‘변화’와 ‘무변화’의 의미를 확정적인 면과 불확정적인 면을 통합하여 작곡된 작품이다. 그래서 전체를 부분으로 나누는 구조로 이루어졌으며 불확정적인 것, 즉 부분 안에서 자유스런 방법이나 음악적 재료인 『주역』의 방법을 통해 얻어지는 결과에 의해 이루어졌다. 이 곡이 동전을 던져 나타나는 값에 따라 여러 도표에 의해 소리, 길이, 크기, 빠르기가 결정되어 진다고 볼 때 동전을 던져 도표 산출하기 전까지 작품의 방향을 예측할 수 없다.

결과적으로 <Music of Changes>은 존 케이지가 심취한 동양 철학의 음악 표현이며, 당시 미국의 실험적 음악의 성향인 불확정성 음악을 전통적 기보법을 통해 표현한 대표작이라 할 수 있고 서구 예술가들이 다른 세계 사상과 신념에 대해 문을 여는 계기가 되었으며, 서양의 문물과 동양의 정신의 결합으로 동서양의 공존이자 예술의 공존이다. 또한 하나의 공통적인 커다란 음악문화 안에 서로 다른 동서양의 정신을 일치시키려는 노력이라 할 수 있다. 존 케이지의 불확정성 음악은 예술의 본질에 대한 본질의 심오한 이치가 불확정성 작품구성의 한 방법이며, 예술의 구성에 있어서의 음향 및 예술의 미학적 방향 제시에 새로운 계기가 된 것이 주목할 만하다.

III. 조효생(趙曉生)과 태극(太極)

본 장에서는 중국의 작곡가인 조효생의 작품 중 <태극>(太極)을 통해 그의 작품세계와 더불어 동양 철학사상의 소재가 현재의 중국 현대음악에 도입됨으로써 나타나는 새로운 스타일의 음악에 대해 살펴보고자 한다. 첫째로, 조효생의 생애와 사상적 배경 『주역』(周易)에 대하여 살펴보고 이러한 사상이 그의 음악에 어떻게 적용되는지 확인하겠다. 둘째로, 『주역』의 음양이론을 바탕으로 만들어진 조효생의 ‘태극화음’이나 ‘64괘음집’과 같은 다양한 개념과 원리를 분석을 통해서 태극작곡계통의 의미를 살펴보고겠다. 셋째로, 조효생이 작곡한 <태극>에서 ‘태극화음’과 ‘64괘음집’을 중심으로 분석하여, 태극작곡계통의 적용 방법을 확인하겠다.

1. 조효생(趙曉生)의 생애

조효생(趙曉生)은 중국의 유명한 작곡가이자 피아니스트이며, 음악이론가인 동시에 교육가이다. 1945년 7월 중국 상해에서 태어났으며 어릴 때부터 피아노에 특별한 재능을 보였다.⁷¹⁾

조효생은 1981년부터 1984년에 걸쳐 미국 콜롬비아대학 교수로 활동하였으며 1986년에 귀국한 후 중국의 중앙음악학원(中央音樂學院) 교수로 활동하였다. 현재는 상해음악학원 교수, 중국음악가협회 회원, 상해음악가협회 이사, 현대음악학회 회장으로 중국 및 국제 악단에서 활발히 활동하고 있다.⁷²⁾

71) 黃嶠, 「淺析趙曉生鋼琴作品<太極>及其演奏問題」, 西安音樂學院 研究生論文, 2016, 7頁.

조효생은 중국 및 국제 음악창작콩쿨에서 여러 번 수상한 바 있다. 특히 그의 피아노곡인 <피아노의 도>(鋼琴之道)는 세계 각 나라에서 100여 번의 독주회를 가진 바 있으며, 본인의 작곡 영역에 관한 『태극작곡계통』(太極作曲系統), 『음집운동』(音集運動), 『합역론』(合力論) 등을 저술하였다.

1986년과 1991년에는 음악무용콩쿨인 ‘상해의 봄’(上海之春)에서 우수 연주상을 받았으며, 1987년 상해국제대회 1등상, 1988년 중국예술가곡 시가상(詩歌賞), 1989년 상해문화 예술상, 1997년 상해시 고등학교 우수 교육상과 1등상, 1999년 제7회 상해국제음악제 금편종장(金編鐘獎)을 받았다. 또한 2001년부터 그는 상해시 육재상(育才賞)⁷³⁾과 20세기 큰 성과 상 등을 수여받았다. 또한 상해방송국(上海電視台), 상해동방방송국(上海東方電視台), 상해인민라디오방송국(上海人民廣播電台), 상해동방라디오 방송국(上海東方廣播電視台)의 방송 해설위원을 담당하기도 하였다.

조효생은 『세계명인사전』(世界名人辭典) 제11권, 『지식명인록』(知識名人錄) 제16권, 『걸출성과남성록』(傑出成就男士錄) 제11권, 미국 세계 전기(傳記) 연구원의 『500명의 영향력 있는 영도 인물』(500位有影響的領導人物)과 『걸출 영도 인명록』(傑出領導人名錄)에 수록되었다.

72) 趙曉生, 『音樂人生』(北京: 中央音樂學院出版社, 2002), 5頁.

73) 趙曉生, 『傳統作曲技法』(上海: 上海音樂出版社, 2006), 1頁.

[표 14] 조효생의 작품 및 저서

년도	작품 및 저서	년도	작품 및 저서
1976	<음악회연습곡> (音樂會練習曲)	1990	<3곡의 교향곡> (3部交響曲)
1980-1981	<현악 4중주> (弦樂4重奏)		<조곡>(組曲)
1985	피아노 협주곡 <희망의신>(希望之神)		<인성>(人聲)
1986	<간악 4장>(簡樂4章)		<천지>(天祭)
1987	<태극>(太極)		피아노 협주곡 <요금>(遼音)
	<음양3관>(陰陽3關)		『태극 작곡 계통』 (太極作曲系統)
1988	<벽소배운>(碧宵排雲)	1991	<대황의태양>(大荒太陽)
	<장아>(嫦娥)	1993	『피아노 연주의 도』 (鋼琴的演奏之道)
	<민악협주곡> (民樂協奏曲)		<청송수상>(聽松隨想)
1989	<연요>(緣腰)	1994	<시루>(時漏)
	<청금>(聽琴)		『금결』(琴決)
	<환풍>(喚風)	1995	『음집운동: 취합과 이산』 (音集運動: 聚合與離)
	<회류>(匯流)	1996-1997	『금산』(琴禪)

2. 조효생((趙曉生)의 음악적 특징

조효생의 음악은 중국 고대 『주역』의 영향을 가장 많이 받았으며 중국 전통 문화와 서방 문화, 고전적인 것과 현대적인 것을 결합함으로써 나타나는 서로 동일함을 음악 언어로 표현하였다.⁷⁴⁾

74) 趙曉生, 『音樂人生』(北京: 中央音樂學院出版社, 2002), 3頁.

조효생이 1990년에 저술한 『태극작곡계통』은 『주역』 사상을 기초로 자신만의 작곡기법을 고안하여 정리한 책이다. 이 책을 통해 확인할 수 있는 동양사상은 조효생의 작곡기법에 있어서 하나의 새로운 양상으로 떠오르고 있다.

피아노 독주곡 작품인 <태극>(太極)은 바로 조효생의 『주역』 사상, 즉 『태극작곡계통』의 이론을 바탕으로 서양의 현대작곡기법과 잘 융합된 대표적 작품 중 하나이다. 작품의 분석에 앞서 조효생이 활용한 『주역』과 그 사상에 대해 살펴보기로 한다.

1) 사상적 배경

『주역』은 예로부터 “제경지수”(諸經之首), “대도지원”(大道之源)으로 불리며 철학, 자연, 의학, 예언 등 광범위한 내용을 담고 있다.⁷⁵⁾

『주역』에서의 ‘역’(易)은 광범위한 의미에서 볼 때 ‘변화’의 뜻을 나타낸다. 우주는 하나의 회전성(回轉性) 운동의 과정이며, 우주는 또 종합적인 하나의 통일체다. 우주는 선과 악, 정확함과 착오적인 것, 객관적인 것과 주관적인 것 등 상호 대립의 구조로 구성되어있다. 우주 변화 중의 모든 현상은 모두 사물과 그 자체의 대립되는 면들이 서로 연결되고 서로 이끌고 당기는 관계이기 때문에 우주는 시작도 끝도 없이 영원히 회전만 하는 그런 과정인 것이다. ‘역’(易)은 이러한 변화의 과정을 표현하였으나 변화의 의미에만 국한된 것이 아니라 불변(不變)의 의미도 지니고 있다. 마치 우리가 낮과 밤 같은 연속적인 자연현상을 바꿔놓지 못하는 것처럼 변화의 개념도 인간의 능력을 초월하는 일종의 현상이다.⁷⁶⁾

75) 『주역(周易)』의 호칭은 “천서(天書)” 및 “고경(古經)”이다. 주역 사상에 있어서 핵심은 주요하게 신비와 현묘를 가리키며 “고경”의 저술(著述)은 “주역”을 역전(易轉)이라고도 한다. 이용, 「1950년대 이후 중국 현대음악의 흐름에 대하여」, 명지대학교 대학원 석사논문, 2003, 40쪽.

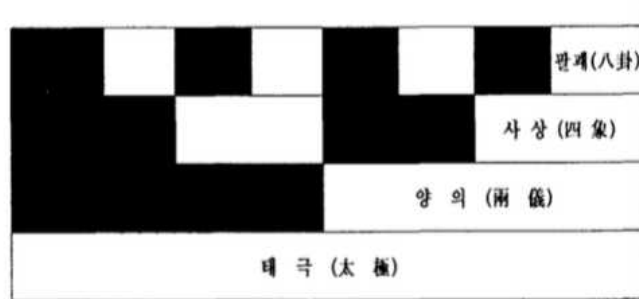
76) 趙曉生, 『太極作曲系統』(上海: 上海音樂出版社出版社, 2006), 75頁.

『주역(周易)』의 방대한 정신은 ‘변역’, ‘불역’, ‘간역’의 3단계로 나누어 볼 수 있다.⁷⁷⁾

『역계사상』(易系辭上)에서는 ‘역(易)’의 3개의 사상을 통합하여 ‘태극’(太極)⁷⁸⁾이라 칭한다. ‘태극’은 양의(兩儀), 즉 음과 양을 낳았으며[是生兩儀]⁷⁹⁾ 양의는 4상(四象), 4상은 다시 8괘(八掛)를 낳았다. 즉 만물의 근원인 태극은 두 개의 서로 대립되는 물질 세력인 음과 양으로 이루어졌으며 음과 양은 양기(兩氣)결합으로 생성되고 4상은 춘하추동의 사계절을 의미한다. 이러한 개념으로부터 천(天), 지(地), 산(山),택(澤), 수(水), 화(火), 풍(風), 뇌(雷)라는 8종의 자연현상이 나타났으며 이를 8괘(八卦)라 한다.

8괘도(八卦圖)는 간단하면서도 직관적인 도상(圖像)이다.

[그림 7] 8괘도(八卦圖)



위 그림을 통해 아래로부터 연속적으로 둘로 나누는 것을 알 수 있다. 이론적으로 볼 때 이러한 분열은 완전하지 못하며 모든 부분들은 하나의

77) 역의 3가지 개념에 대해서는 본 논문 14페이지의 ‘(2) 주역’ 항을 참고하기 바란다.

78) ‘太極’은 중국 고대의 철학에서는 “天地萬物之本原”이라고 불려진다.

79) 兩儀는 ‘陰’과 ‘陽’을 뜻한다.

통합체로서 계속 재분할 수 있다. 이러한 재분할을 통한 성장의 과정은 무궁무진한 운동의 변화와 동시에 음과 양의 성격인 불변(不變)을 보유하고 있으며 이러한 일체의 변화는 영원한 ‘태극’에 포함된다.⁸⁰⁾

8괘 중에서 제일 중요한 것은 건(乾, ☰) 과 곤(坤, ☷)이다. 건은 양을 뜻하고, 곤은 음을 뜻한다. 양은 또한 하늘을 뜻하며 곤은 땅을 뜻한다. 하늘과 땅은 만물의 성장에 작용한다. 이러한 이론은 계속되는 끊임없는 변화 과정에서 ‘양중유음’(陽中有陰), ‘음중유양’(陰中有陽)의 사상을 포함하고 있다.

2) 작곡 원리

조효생은 태극으로부터 나온 음양, 8괘, 64괘를 토대로 음양률, 태극화음, 64괘음집, 태극도보 등 자신만의 음악 창작 원리를 고안하였다.

(1) <태극> 창작의 음악 이론기초 ‘음양률’(陰陽律)

『주역』과 음악은 실로 크고 깊은 이라고 할 수 있다.⁸¹⁾ 음악은 지금으로부터 아득히 먼 상고시대인 삼황오제(三皇五帝)때부터 있었다고 한다.

‘건(乾)’괘의 6양효(陽爻)와 ‘곤(坤)’괘의 6음효(陰爻)는 모두 12개의 음양효(陰陽爻)인데 이것은 12율려(律呂)와 같다. 『주역』의 음양관에서 볼 수 있다시피 12율려는 서로 대응되는 6음의 6려(呂)와 6양의 6률(律) 두 부분으로 나뉜다. 이것을 ‘음양율(陰陽律)’이라고 일컫는다.⁸²⁾

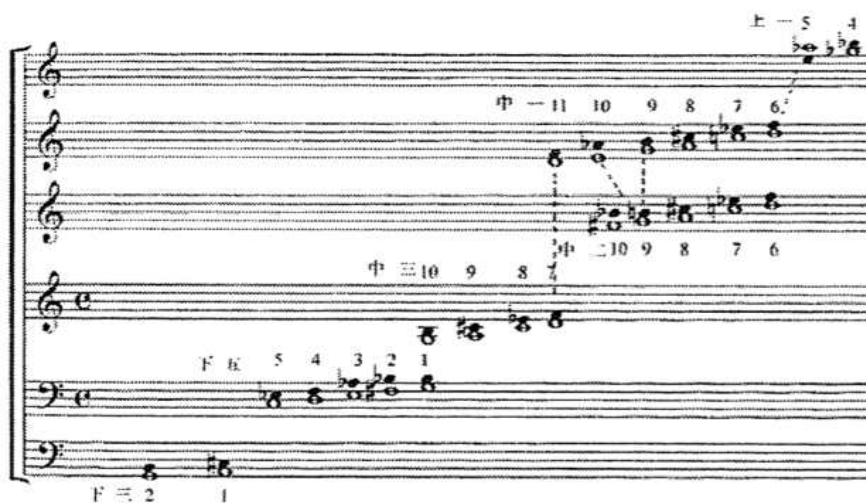
80) 한명희, 「태동고전연구: 주역과 한국음악」, 『태동고전연구』(한림대학교 태동고전연구 편집위원회, 2006), 제22집, 29쪽.

81) 한명희, 위의 글, 29쪽.

82) 12율: 고대 악율학(樂律學)의 명사, 고대의 정음방법(定音方法)이다. 즉 삼분손익법으로 하나의 8도를 12개의 서로 같이 앓는 반음으로 나뉜 일종 율제이다. 각 율은 낮은 데로부터 높은 데로 올라가는 순서로 황중(黃鍾), 대려(大呂), 태주(太簇), 협중(夾鍾), 고선(姑洗), 중려(中呂), 유빈(蕤賓), 임중(林鍾), 이척(夷則), 남려(南呂), 무역(無射), 응중(應鍾)이다. 12율은 또 음양 두 부류로 나뉠 수 있다. 홀수

그리고 다시 12율과 『주역(周易)』의 「태극생양역」(太極生兩儀)를 연계시켜보면, 12율이 음양 두 부분으로 나뉜 것은 음양철학을 기초로 하였다는 것을 설명한다.⁸³⁾ 증후을편중(曾侯乙編鐘)⁸⁴⁾의 출토는 음양률(陰陽律)에 실물적인 근거를 제공하였다.

[악보 6] 음양률(陰陽律)



[악보 6]은 12율이 거울 반사형 대칭구조의 음양 두 부분으로 나뉘는

번째에 속하는 6종류의 율은 양율(陽律)이고 짝수 번째에 속하는 6종류의 율은 음율(陰律)이라고 한다. 그리고 홀수 번째의 각 율을 ‘율(律)’ 짝수 번째의 각 율을 ‘여(呂)’라고 하는데 이것을 ‘율여(律呂)’로 줄여 부르기도 한다.

83) 趙曉生, 『太極作曲系統』, 上海: 上海音樂出版社出版社, 2006, 232页.

84) 증후을편중(曾侯乙編鐘): 전국(戰國)초기 저명한 청동악기이다. 1978년 후베이성(湖北省)쑤이현(隨縣)에서 증후을(曾侯乙)대묘에서 출토된 것이다. 증후을(曾侯乙)은 전국(戰國)시기 증(曾)나라 이름이 을(乙)이란 제후이다. 이 사람은 초혜왕 56년(기원전 43년)에 죽었다. 1978년 증후을(曾侯乙)의 묘가 발견되고 발굴하였는데 그 안의 매장된 많은 진귀한 역사문물들이 비로소 세상에 알려지기 시작하였다. 현재 후베이성(湖北省)박물관에 보존되어 있다. 宋客兵, 『“正聲”加“新鐘”, “六陽律”-曾侯乙編鐘中下層甬鐘樂律銘文构成原則的揭示与初步解析』, 中央音樂學院學報, 2016年, 第3期.

실례로 양률은 흰색, 음률은 검은색으로 표현하였다. 중국 고대에 창작된 12율을 기초로 하고 그 출발점에 두었다는 것을 알 수 있다. 이 ‘음양률’은 또한 전체를 규정하는 ‘태극화음’(太極和音)의 기본구조로 되어 있다.

(2) 태극화음(太極和音)

역에는 태극이라는 원리가 있다. 이것은 음과 양이라는 두 가지 기본틀을 낳는다. 음양은 또 4상(四象)을 낳고 4상은 역을 형성하는 8괘를 만들어 낸다.⁸⁵⁾ 앞에서 설명했듯이 도교에서 음악은 원래 내재적인 ‘음양’의 규율을 갖고 있다. 예를 들어 화음구성에서 단3도 음정을 ‘음’으로 정한다고 하면 장3도 음정은 ‘양’이 되는 것이다. 이를 바탕으로 3화음을 구성하면, ‘음’인 단3도와 단3도를 결합한 감3화음, ‘음’인 단3도와 ‘양’인 장3도를 결합한 단3화음, ‘양’인 장3도와 ‘음’인 단3도를 결합한 장3화음, ‘양인’ 장3도와 장3도를 결합한 증3화음 등 4가지가 나타나며 이는 4상과 일치한다.

[표 15] 3화음 구성의 법칙

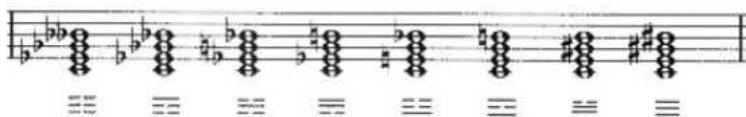
화음	보례	음양 구성	기호
감3화음 減三和弦		음 - 음	==
단2화음 小三和弦		음 - 양	==
장3화음 大三和弦		양 - 음	==
증3화음 增三和弦下		양 - 양	=

85) 趙曉生, 『太極樂旨』(上海: 上海音樂出版社, 2006), 2頁.

다음으로 7화음을 구성하면, 단3도, 단3도, 단3도가 결합한 감감7화음, 단3도, 단3도, 장3도가 결합한 감단7화음, 단3도, 장3도, 단3도가 결합한 감7화음, 단3도, 장3도, 장3도가 결합한 단장7화음, 장3도, 단3도, 단3도가 결합한 장단7화음, 장3도, 단3도, 장3도가 결합한 장장7화음, 장3도, 장3도, 단3도가 결합한 증장7화음, 장3도, 장3도, 장3도가 결합한 증증7화음 등 8가지가 나타나며 이는 8괘와 일치한다.

즉 순음(純陰)인 감감7화음은 8괘 중 곤(坤, ≡), 음음양(陰陰陽)인 감단7화음은 8괘 중 간(艮, ≡), 음양음(陰陽陰)인 감7화음은 8괘 중 감(坎, ≡), 음양양(陰陽陽)인 단장7화음은 8괘 중 손(巽, ≡), 양음음(陽陰陰)인 장단7화음은 8괘 중 진(震, ≡), 양음양(陽陰陽)인 장장7화음은 8괘 중 이(離, ≡), 양양음(陽陽陰)인 증장7화음은 8괘 중 태(兌, ≡), 순양(純陽)인 증증7화음은 8괘 중 건(乾, ≡)에 해당한다.⁸⁶⁾

[악보 7] 7화음 구성의 법칙

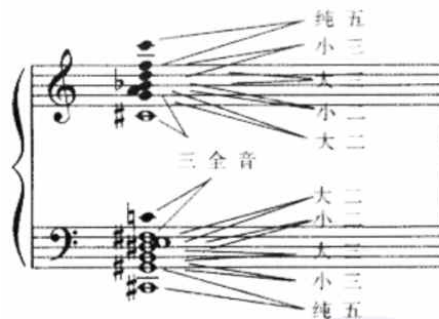


[악보 7]은 태극화음이다. <태극> 악보 안의 모든 것은 ‘태극화음’에서 오는데 이것은 64괘음집과 64괘화성을 만드는 기본이 된다. 이 독특한 조합방식을 구성한 화음은 두 개의 음양64괘역(六十四卦闕)으로 나뉘면서 거울형의 대응구조를 이룬다. 고음부인 음역(陰闕)은 $c''' \sim c^\#$ 으로 음(陰)인 c'' 부터 시작하여 아래로 내려온다. 음역의 음들은 마지막 음인 $c^\#$ 을 제외하면 모두 음(陰)의 성질을 갖는다. 저음부인 양역(陽闕)은 $C^\# \sim c'$

86) 趙曉生, 『太極樂旨』(上海: 上海音樂出版社, 2006), 2頁.

로 양(陽)인 C[#]부터 시작하여 위로 올라간다. 양역의 음 또한 마지막 음인 c'를 제외하면 모두 양(陽)의 성질을 갖는다. 즉 태극화음은 음이나 양에서 시작한 후 음양 양의(兩儀)에서 갈라지면서 또한 음양 양의(兩儀)에서 화합한다. 음역(陰闕)과 양역(陽闕)은 각각 완전5도, 단3도, 장3도, 단2도, 장2도, 3화음 등 6개의 음정으로 이루어진다.⁸⁷⁾

[악보 8] 태극화음(太極和弦)



[악보 8]은 태극화음의 구성음들을 음의 높이에 따라 배열하여 만든 태극음계이다. 이 때 태극음계는 첫 번째 음은 c[#], 마지막 음은 c''로 하고 그 사이에 태극화음의 구성음들을 배열하여 12음 음계를 구성한다. 여기에서 첫 번째 음은 c[#], 마지막 음은 c''는 음의 높이를 변환하여도 중복하는 음이 생겨난다.

[악보 9] 태극음계(太極音階)



87) 高永謀, 『現代音樂作品中教學等理性思維觀念的介入』(西安: 西安音樂出版社, 2002), 29頁.

양역(陽闕)은 양에서 시작되고 음에서 끝내며, 음역은 음에서 시작되고 양에서 끝난다. 이는 태극의 ‘음양합포(陰陽合抱)’와 비슷하다. 음양의 양극인 C와 C[#]은 또한 이 두 역(闕)에 속하기도 한다. 거기에 기타 음을 합하면 마침내 12음계를 구성한다. 양역(陽闕)의 구성음에서는 2개의 장3화음이 존재하고, 음역(陰闕)의 구성음에서는 2개의 단3화음이 존재한다. 이를 ‘사상화음’(四象和弦)이라고 하며, 여기에서 ‘양의음집’(兩儀音集)이 만들어진다.

[악보 10] 태극음계의 양역 · 음역과 양의음집(兩儀音集)



(3) 64괘음집

『태극악지』(太極樂旨)는 음양의 철학, 협력의 개념, 음집의 기법 세 가지가 하나로 합해진 결정체이다. 조효생은 태극을 기초로 하는 작곡체계에서 『주역』의 변증 요소와 현대적 음집이론에 나타나는 새로운 기법을 결합하여 현대적이면서도 전통적인 개성과 정취를 찾고자 하였다.⁸⁸⁾

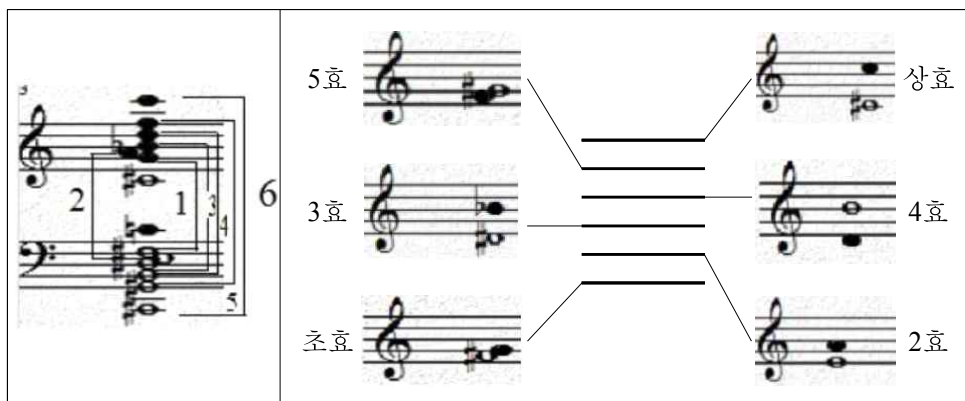
64괘음집은 태극화음 속의 음들을 64괘의 6개의 효(爻)와 서로 대응시킨 후 효를 던져 음(陰)은 버리고 양(陽)만을 취하여 만든 음의 집합이다.⁸⁹⁾

88) 趙曉生, 吾之道1998香港 ‘中國音樂現代化之途徑’, 學術研討會上的發言.

89) 64괘음집(六十四卦音集): 조효생은 『주역』에서의 ‘음(陰)’, ‘양(陽)’, 8괘(八卦)중 ‘음(陰)’, ‘양(陽)’ 변화의 내적인 규율(規律)과 음악에서의 음고(音高)관계를 대응

효에는 음효(陰爻, --)와 양효(陽爻, —)가 있다. 효 3개가 모여서 8괘⁹⁰⁾를 구성하고, 6개가 모여서 64괘를 구성한다. 64괘의 경우 각각의 괘는 6효(爻)를 아래에서 위로 구별하여 초효, 2효, 3효, 4효, 5효, 상효라고 부른다. 조효생은 태극화음 중 음역의 양음과 양역의 음음을 제외한 12개의 음들을 거울 대칭으로 두 음씩 결합하여 총 6쌍을 만들어 각 효에 대응하였다.

[그림 8] 태극화음과 6효의 음집



각 효의 음집을 결정한 후 효를 던져서 음이 나오면 해당하는 효의 음집은 제외하고, 양이 나온 효에 해당하는 음집만을 모아 총 64개의 음집을 구성하였다. 예를 들어 64괘 중 부(復)는 초효를 제외하고는 모두 음이므로 부의 음집은 초효에 해당하는 F[#]과 G로 구성한다. 단 6개의 효가 모두 음으로 이루어져 있는 곤(坤)의 음집은 음역의 양음인 C과 양역의 음음인 C, 6개의 효가 모두 양으로 이루어져 있는 건(乾)의 음집은 음역의 양음과 양역의 음음을 제외한 모든 음으로 구성한다.

(對應)시킴으로써 $8 \times 8 = 64$ 괘음집을 형성하였다.
90) 소성괘(小成卦), 또는 복희팔괘(伏羲八卦)라 한다.

이상의 방법으로 구성된 64괘음집은 아래와 같다.⁹¹⁾

[악보 11] 64괘음집(六十四卦音集)

The musical score consists of eight lines of music, each representing a different hexagram. The labels above the lines are: 坤, 復, 頤, 屯, 益 (Line 1); 震, 蠱, 隨, 无妄 (Line 2); 姤, 大過 (Line 3); 鼎, 恒, 巽 (Line 4); 井, 蠱, 升 (Line 5); 訟, 困, 未濟, 解 (Line 6); 渙, 坎, 蒙, 渙, 遯 (Line 7); 咸, 旅, 小過, 漸 (Line 8). The music is written in a staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

91) 趙曉生, 『太極作曲系統』(上海: 上海音樂出版社出版社, 2006), 1頁.



[악보 11]의 64괘음집(六十四卦音集)은 간단한 단음(單音)부터 복잡한 12음에 이르는 발전과정을 그린 것이다. 이 악보에 내재된 64괘음집의 발전과정은 장/단, 증/감 모든 종류의 음정을 포함하며 각종 ‘음양’의 음계를 내포한다. 다양한 변화를 64괘음집 악보 속에 나타내고 있다.

각 효의 음집을 기초로 만든 64괘음집은 전괘(轉掛)를 통해 음악에 활용한다. 조효생은 ‘전조’의 개념을 빌려 ‘전괘’라는 개념을 만들었다. 전조는 새로운 조와 원래의 조의 음계 구성과 음이 거의 같거나 비슷하다. 하나의 조에서 다른 조로 전환하는 방식은 ‘전괘’와 비슷한 점이 있지만 특수한 구성방식으로 인해 전조와는 또 다른 특징을 갖고 있다고 조효생은 ‘태극악’에 설명하였다.

전괘에는 체증식(遞增式), 체감식(遞減式), 접합식(黏合式), 조첩식(錯疊式), 회선식(回旋式), 확산식(擴散式) 등이 있다. 체증식(遞增式)은 음수가 적은 음집에서 음수가 많은 음집으로 진행되는 방식이다.

[악보 12] 체증식 음집 활용의 예



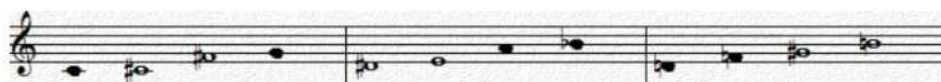
체감식(遞減式)은 체증식과 반대되는 것이다. 음집이 많은 음수에서 점 점 적은 음수의 음집으로 전패한다. 음수가 적은 음집은 음수가 많은 음집 중에서 포함되어있다.

[악보 13] 체감식 음집 활용의 예

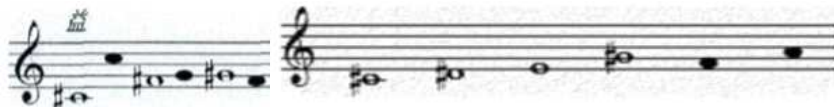


접합식(黏合式)은 3개 이상의 음집이 모여 완전한 12음 음열을 구성하는 것이다. 각각의 음집은 서로 겹치는 음이 없도록 한다. 예를 들어 64괘음집 중 공동 음이 없는 이·승·취를 합쳐서 12음이 구성한다.

[악보 14] (이)頤 · (승)升 · (취)萃의 12음 음열



[악보 15] 조첩식 음집 활용의 예



[악보 16] 회선식 음집 활용의 예

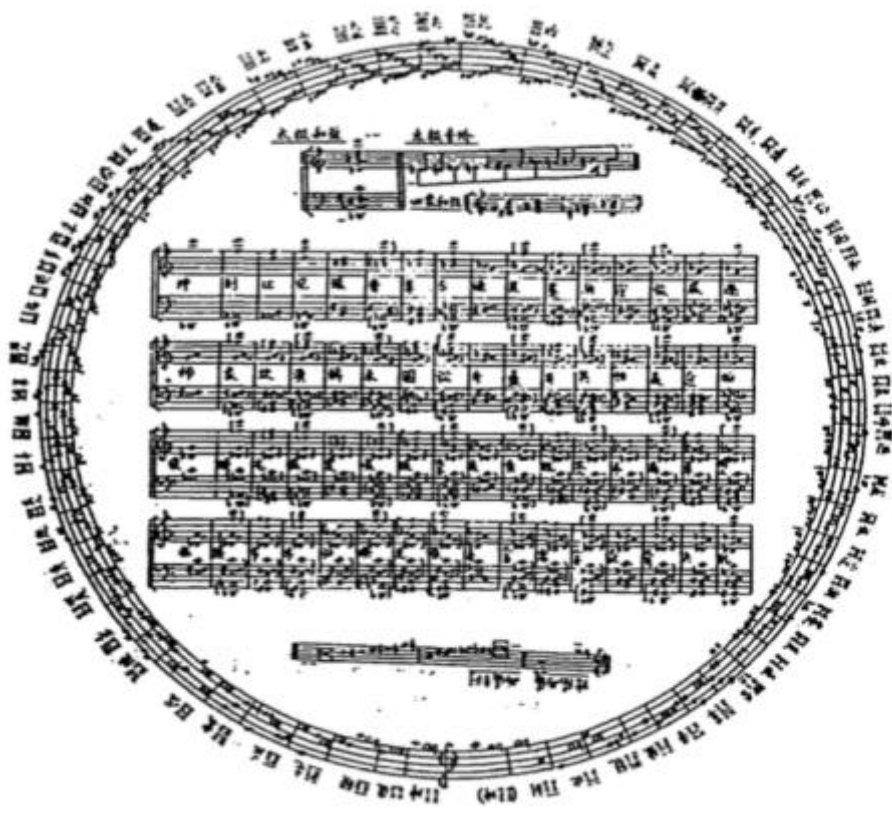


– 73 –

(4) 태극도보(太極圖譜)

‘태극도보’⁹²⁾는 피아노 독주곡 <태극>을 위해 설계된 것이다. 그 모양은 중국의 ‘태극도(太極圖)’를 본떠 만든 것으로 [그림 9]와 같다.

[그림 9] 태극도보(太極圖譜)



태극 도보 포함하는 내용은 모두 태극 화음에서 가져온 것이다. 이 도보의 바깥은 원 모양으로 64괘음집을 시계방향으로 나열하였다. 원 안쪽

92) 趙曉生, 『太極作曲系統』(上海: 上海音樂出版社出版社, 2006), 1頁.

은 태극화음을 중심에 배치하고 그 위에는 양의 음집, 아래에는 태극음계를 넣었다.

3. <태극> 분석

피아노 독주곡인 <태극>은 곡 전체가 ‘태극화음’으로 구성되었고 ‘음’(陰), ‘양’(陽)의 화음은 서로 대립되는 구조로 구분 할 수 있다.

‘음(陰)’은 위로부터 아래쪽 방향으로 6개의 음정 완전5도, 단3도, 장3도, 단2도, 장2도, 증4도를 형성하며, ‘양(陽)’은 아래로부터 위쪽 방향으로 6개의 음정 완전5도, 단3도, 장3도, 단2도, 장2도, 증4도를 형성한다. 여기에서 ‘음(陰)’, ‘양(陽)’으로 시작하여 ‘음(陰)’으로 끝난다.

‘태극화음’은 음고 순서에 따라 배열되어 태극화음을 구성한다. 이러한 개념은 다양한 종류의 음정도 포함하고 또 12음 음계의 배열 조합 방식을 구성하는 데 있어서 유일하게 가능한 것이다.

1) 작품 개요

연구 대상인 <태극>은 1987년 작곡한 작품이다. 다음은 <태극>에 대한 작곡가의 곡 해설이다.

<태극>의 내재적인 동력은 64개의 과식변화로 인한 음의 개수의 변화에 따른 것이다. 또한 이 변화는 규칙적이고 조직적인 음의 굴곡성에 있다. 이 곡은 아주 명확한 방향적 지향을 가지고 있다. 가장 핵심적인 음정을 기반으로 층층히 확산되고 발전되고 팽창되거나 두터워지면서 모든 음이 포함된 고조로 올라간다. 또한 층층히 압축되

고 하강 집합하면서 마지막에는 다시 원래의 시점으로 돌아간다.

<태극>은 어떤 생명체든지 모두 약한 것에서 강대해지고 또 강대한 것에서 성대해지면서 힘을 다하다가 멸망으로 가는 ‘一生萬物, 萬物歸一’의 피할 수 없는 과정을 표현한 것이고 <태극> 작품이 내포하고 있는 경지이다.⁹³⁾

2) 작품 분석

조효생의 <태극>은 『주역』 사상의 이념(理念)을 바탕으로 음악의 전반 흐름에 있어서 곤(坤)과 건(乾)을 중심으로 완성되었다. 작곡가는 ‘곤’을 4개 단계로 모두 8개 단계에 걸쳐서 ‘음(陰)’ 위치의 변화, 발전 과정을 통해 점차적으로 ‘양(陽)’으로 이동하고 다시 ‘음(陰)’으로 돌아오는 과정을 표현하였다.⁹⁴⁾

[표 16] <태극>의 구성

구성 악장	악절			구성 악장	악절		
	순서	명칭	마디		순서	명칭	마디
곤(坤) 1~46	1	파(破)	1~11	건(乾) 47~93	5	완(緩)	47~54
	2	승(承)	11~26		6	용(庸)	55~65
	3	기(起)	27~37		7	급(急)	66~81
	4	입(入)	37~46		8	속(束)	82~93

93) 趙曉生, 『通向音樂聖殿』(上海: 音樂出版社, 2006), 168頁.

94) 이웅, 「1950년대 이후 중국 현대음악의 흐름에 대하여」, 명지대학 대학원, 석사 논문, 2003, 52쪽.

(1) 곤(坤) 악장

<태극>의 첫 번째 악장인 ‘곤’은 파(破), 승(承), 기(起), 입(入)의 4개의 악절로 구성되어 있다.

① 파(破)

[악보 17] <태극>의 제1~4마디

I 破
Very slow (♩ = ca.30.6)

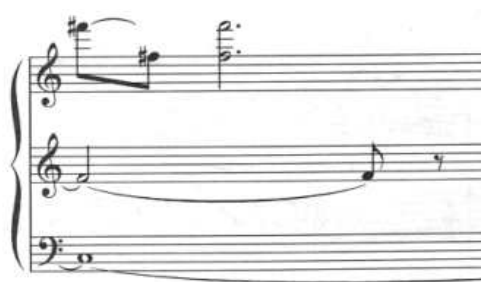
The musical score is written for piano (ppp) and is in 4/4 time. It consists of four measures. The first measure is marked with a red '곤' (Kon) and a box around the bass line. The second measure has a box around the bass line. The third measure has a box around the bass line. The fourth measure has a box around the bass line. The score includes various musical notations such as triplets, eighth notes, and a 'm.s.' marking.

[악보 17]에서 d^b 과 c 는 ‘곤’(坤)을 형성하는 핵심적 음들로서 d^b 은

‘양’(陽), c는 ‘음’(陰)을 뜻한다. 이러한 음양의 대조적 형태는 ‘파’(破) 부분부터 중요한 요소로 나타나고 있으며 음 진행은 ‘태극원리’에 의해 전개되고 있다. ‘곤’이 저음성부에서 출현하는 형식은 장식음과 실음이 결합하는 형식이다.

[악보 18] <태극>의 제5~11마디

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes a red label '이름' above the treble staff and a black box highlighting a melodic phrase. The second and third systems continue the musical progression with various rhythmic and melodic patterns. The score is written for piano in 4/4 time, featuring a complex interplay of treble and bass staves with various musical notations including triplets, eighth notes, and rests.



[악보 18]에서의 선율 F[#], G는 64괘음집 이론에 근거하여 ‘복’(復)을 뜻하며 C[#], F[#], G는 ‘이’(頤)의 핵심적 음들로 구성되어 있다. 이러한 음들의 움직임은 음양이 서로 교차하면서 ‘곤’(坤)으로부터 점차적으로 ‘건’(乾)으로 이동하는 경향, 즉 음에서 양으로, 양에서 음으로의 발전 과정을 보여주고 있다. ‘이’(頤)는 ‘복’(復)의 형식에서 발전되었다.

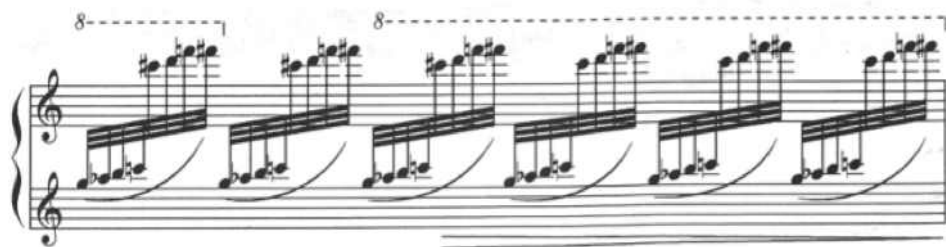
② 승(承)

[악보 19] <태극>의 제11~16마디

[악보 19]는 ‘승’(承)으로서 D^b, G, F[#], C음은 ‘이’(頤)의 계속적인 발전과 동시에 A^b, F, G^b은 ‘익’(益)으로 전환됨을 알 수 있다. 이러한 형태가 계속적으로 발전하여 곡에 있어서 제17마디에서 ‘진’(震)으로 발전한다.

[악보 20] <태극>의 제17~22마디

The musical score for '태극' (Taeguk) measures 17-22 is presented in four systems. The first system (measures 17-18) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of sixteenth notes. A red annotation '진동' (Vibration) is placed above measure 17, and a box highlights a specific melodic phrase. The second system (measures 19-20) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 21-22) includes a tempo marking of ♩ = 84 and a red annotation '무암불동' (Motionless as a rock) above measure 21. A box highlights a specific melodic phrase. The fourth system (measures 23-24) concludes the section with a final melodic phrase and a box highlighting a specific melodic phrase. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature.



[악보 20]에서 선율 G, C[#], D, F[#], B는 ‘진’(震)’을 형성하며 이어서 G, B, C, D, F[#], C[#]은 ‘서’(筮)로의 발전을 갖는다. 또 ‘서’(筮)에서 ‘수’(隨)로부터 ‘무망’(無妄)까지 지속적으로 발전하고 있다. 특히 ‘무망’(無妄)에 있어서 위의 성부를 ‘음’으로, 아래 성부를 ‘양’으로 하여 음과 양을 리듬적, 화음적으로 서로 교체하고 변형하면서 변화·발전하고 있다.

각 부분별로 살펴보면, ‘진’(震)에서는 선율의 형식이 나타나고 ‘수’(隨)에서는 화음의 형식이 나타난다. 다음으로 ‘무망’(無妄)에서는 분산화음의 형식이 나타난다고 볼 수 있다.

[악보 21] <태극>의 제23~26마디

[악보 21]에서 ‘무망’의 변형과 발전은 제25마디까지이며 음양이 교차하듯이 교차되어 그물형태를 이룬다. 이와 같이 음과 양은 지속적으로 반복되고 서로 충돌하면서, 선율적 흐름에 있어서 ‘명이’(明夷)로 이어졌고 이어서 3번째 단계인 ‘기’(起)로 발전한다.

③ 기(起)

[악보 22] <태극>의 제27~37마디

III 起
Slow (♩=69)
pp

既濟
mp

丰
p

mf
14



[악보 22]에서 ‘기’(起)는 ‘분’(賁)으로부터 시작되어 ‘기제’(既濟), ‘가인’(家人), ‘풍’(豐), ‘이’(離), ‘혁’(革), ‘동인’(同人), ‘임’(臨), ‘손’(損), ‘절’(節), ‘중부’(中孚), ‘귀’(歸), ‘규’(睽)로 구성되어 있어 선율의 흐름과 발전에 있어서보다 더 빠른 변화와 이동을 보여주고 있다.

④ 입(入)

[악보 23] <태극>의 제37~46마디

IV 入

The musical score is written for piano in 8/8 time. It consists of four systems of staves. The first system shows measures 37-38 with a *pp* dynamic. The second system shows measures 39-40, with measure 39 boxed and labeled '리듬' (rhythm) and 'pp', and measure 40 labeled 'mf' and 'pp'. The third system shows measures 41-43, with measure 41 boxed and labeled '태극' (Taeguk), and measures 42-43 labeled '대속대환' (Daesok Daehwan), '중속' (Jongsok), and '소속소환' (Sosok Sohwan) respectively. The fourth system shows measures 44-45, with measure 44 labeled '대장대장' (Daesang Daesang) and '8-...', and measure 45 boxed and labeled 'mf' and '10'.

리듬

태극

대속대환

중속

소속소환

대장대장



[악보 23] 중 ‘기’(起)는 위의 성부는 ‘양’, 아래 성부는 ‘음’으로 서로 대조적인 발전을 보이다가 음과 양이 재결합하면서 ‘태’(兌)로 이동하였으며 동시에 4번째 단계인 입(入)으로 발전하여 ‘태’(泰), ‘대축’(大畜), ‘수’(需) ‘소축’(小畜), ‘대장’(大壯), ‘대유’(大有), ‘쾌’(決)로의 발전을 갖는다.

(2) 건(乾) 악장

<태극>의 두 번째 악장으로 완(緩), 용(庸), 급(急), 속(束) 4개의 악절로 구성되어 있다.

① 완(緩)

[악보 24] <태극>의 제47~54마디

The musical score for the '완(緩)' section of '태극' (Taeguk) consists of measures 47 to 54. It is written in 8/8 time and marked 'Lento' with a '乾' (Qian) symbol. The score begins with a piano introduction marked 'ff'. The music is written for piano and includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 6, 7, 8). The score is divided into three systems, with the first system enclosed in a box.

First system of a piano score. The right hand features a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Second system of the piano score. The right hand contains a complex, rapid melodic line with many accidentals. The left hand provides a harmonic foundation with chords and eighth notes. The system ends with a double bar line.

Third system of the piano score, divided into two measures by a box. The first measure is labeled with the Korean text "큰과거" (Kkeun-ga-geo) and the dynamic marking *mf*. The second measure is labeled with "정음" (Jeong-eum) and the dynamic marking *p*. Both measures include fingering numbers (3, 4, 6) and a trill in the right hand.

Fourth system of the piano score. The right hand features a dense, rapid melodic passage. The left hand plays a sustained chord with a tremolo effect. The system ends with a double bar line.

[악보 24]는 5번째 단계인 ‘완’(緩)이다. ‘건’(乾)으로 되어있으며 전반곡의 0.618시점에서 황금분할을 형성하였다. 태극 원리, 즉 64괘음집이론에 있어서의 핵심음인 D^b(陽)과 C(陰)를 중심으로 음과 양의 충돌과 대립을 형성함에 따라 많은 음렬이 나타났으며 이러한 개념은 『주역』의 사상을 그대로 표현하고 있다.

② 용(庸)

[악보 25] <태극>의 제55~65마디

VI 庸
Moderato (♩ = ca. 63)

정음

정음

합성

1 : 1.5



[악보 25]는 6번째 단계인 ‘용’(庸)으로서 D^b , E^b , A^b , C, E, A와 장식음으로 연주되는 F음은 2번째 단계인 ‘승’(承)에서의 제15~16마디의 요소로 진행하고 변형·발전시켰으며 점차적으로 7번째 단계인 급(急)으로 발전하고 있다. 용(庸)의 제61마디부터는 ‘미’(末)로 구성된 선율 B, C^\sharp , E와 A, C, D는 양에서 음으로, 또 음에서 양으로 서로 대조적인 형태로 교차 진행되면서 ‘해’(解)로 이어진다.

③ 급(急)

[악보 26] <태극>의 제66~81마디

VII 急
Presto (♩ = 240)

환향

감흥

등향

사별

등향

감흥

ppp

p

cresc.

mf

mf

sf

8-1

[악보 26]은 7번째 단계인 ‘급’(急)으로 ‘환’(渙)의 음정 구조인 C[#], C, F, E를 각각 저음부와 고음부에서 교차적으로 사용되는데 음과 양의 대조를 이루며 계속적으로 발전·변형한다. 제72~74마디에서는 연속적으로 ‘몽’(蒙), ‘사’(師), ‘둔’(遁), ‘려’(旅)의 음정구조를 기반으로 한 선율들의 흐름으로 이어진다.

④ 속(束)

[악보 27] <태극>의 제82~93마디

The musical score for [악보 27] <태극>의 제82~93마디 is presented in three systems. The first system is marked 'Tempo primo' with a tempo of 63. The second system is marked 'Tempo primo' with a tempo of ca. 30.6. The third system is marked 'Tempo primo' with a tempo of ca. 30.6. The score includes various dynamics such as pp, p, and ppp, and features complex rhythmic patterns and melodic lines. Red boxes highlight specific sections of the score, and red text '진행' (Progression) is placed above some measures.



[악보 27]은 마지막 단계인 ‘속’(束)이다. 5도 음정으로 구성된 E^b, B^b은 ‘건’(蹇)의 특징적 음구조로서 E^b, B^b음정의 연장을 통해 ‘간’(艮)으로 진행한다. 연이어 ‘겸’(謙), ‘부’(否), ‘진’(晉), ‘관’(觀), ‘비’(比), ‘박’(剝)으로 발전함으로써 곡이 완성된다. 종지부분에서 또 시작부분의 형식으로 되돌아오며 맨 마지막에는 곤의 음집인 C와 C[#]음으로 끝난다.

4. 소결론

중국의 현대음악은 서양 현대음악의 장점 외에 독자적인 특색도 띠고 있다. 조효생의 『태극작곡계통』에 따르면 중국 현대음악만의 특색은 다

음의 3가지로 정의할 수 있다.

첫째, 동양 철학의 영향을 크게 받았다. 미학적인 면에서부터 기술적인 면까지, 사고방식에서 표현 수단(악기의 선택 및 사용 포함)에 이르기까지 민족 특색을 충분히 반영했다. 둘째, 소재 선택, 양식 처리, 전통과 현대, 추상과 구상 등 측면에서 서방의 현대 및 후기 현대주의와 크게 다르다. 셋째, 중국 현대음악은 『중용』(中庸)을 주요사상으로 반(反)전통과 동시에 고대 동양의 가장 좋은 점을 계승받았으며, 개성을 부각시킴과 동시에 모든 사람들의 감상 요구를 충분히 감안하여 창작하였다.

조효생은 중국 고대 철학사상인 『주역』에서 비롯된 ‘태극’에 음악을 도입시킴으로써 ‘64괘음집’, ‘태극화음’과 같은 다양한 작곡 이론을 창출해냈다. 『주역』에서 보여지듯 ‘음’ ‘양’이 서로 재조(再造)되고 교차하면서 생기는 다양한 개념과 원리를 짜임새있는 음악적 어법으로 표현하였다. 악보로 된 태극도표의 작곡기법은 ‘건’음계로부터 시계 방향으로 돌아 ‘곤’음계에 이른다.

그는 『태극작곡계통』을 이용해 독창적인 어법의 피아노 독주곡 <태극>을 창작해냈다. 이는 중국 현대음악의 발전에 있어서 매우 중요한 작용을 한다. 더욱 중요한 것은 그의 작품에 중화민족의 독특한 음조(音調)가 내포되어 있는 것이다. ‘태극’은 오래 전부터 전해 내려온 중국 철학계의 전문용어로 ‘천지만물의 근본’을 뜻한다. 피아노 독주곡 <태극>은 『주역』의 ‘팔괘변역’(八卦變易) 규칙을 기반으로 창작한 음악이다. 조효생은 음양이 존재하는 상호 의존, 배척, 침투, 전환(轉換) 등과 음집이 내포하고 있는 음의 개수, 음정함량 등을 일정한 비율로 변화시키면서 음악 내부구조의 추진력을 그대로 드러내고 있다. 이것이 바로 ‘태극악보’의 핵심적인 사유이다. ‘태극악보’에서 가장 중요한 것은 한 장의 ‘태극

도'(太極圖)에 집중되었는데 그 중 64괘음양의 변화로 만들어진 64개의 음군 중 처음과 마지막 음군은 커다란 체계를 형성했다. 이 체계는 음의 집합을 형성하게 할 수 있으며, 이는 다변적인 성격도 띄고 있다. 피아노 독주곡 <태극>은 '태극도'의 64개 음군을 시계바늘이 도는 방향으로 한 바퀴 돌려 만든 것이다.

<태극>은 중국 당대(唐代) 악곡의 빠르기 원리와 소나타 형식을 결합한 독창적인 대곡 소나타형식을 만들어 태극에 도입하였다. 음색 면에서는 중국전통악기인 고금을 모방하였다. 흠어지는 음 이른바 '산음'은 음양이 크고 울림이 많고, '배음'은 투명하고 맑은 소리 등, 중국 전통악기를 모방한 음향은 태극에서 쉽게 찾아 볼 수 있다. 장식음은 다양한 변화를 가져오며 중국 전통악기의 연주형식을 모방하였다.

작품 <태극>은 '태극'에서의 음양이 서로 대조되고 교차하면서 생기는 다양한 개념과 원리를 짜임새 있는 음악적 어법으로 잘 표현한 하나의 작품이다.

IV. 김승근의 음(陰)과 양(陽)

본 장에서는 작곡가 김승근의 작품세계를 조명하고 작곡가와의 인터뷰를 통해 그의 음악세계를 알아본 뒤 그의 주요사상이 가장 잘 드러난 작품인 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>의 구조를 파악하고 선율분석을 통하여 그 안에 되어있는 음악어법을 살펴볼 것이다. 첫째로, 김승근의 생애와 사상적 배경인 도교사상과 음양에 대하여 살펴보고 이러한 사상이 그의 음악에 어떻게 적용되는지 살펴본다. 둘째로, 음과 양의 조화를 추구하는 도교사상을 근간으로 하여 음려와 양률의 완벽한 균형을 추구하고자 하는 작곡가의 독자적인 화성 체계를 살펴보고자 한다. 셋째로, 이 곡이 가지고 있는 선율적 특성에 따라 그의 작품 안에서 음과 양의 조화가 구체적으로 어떻게 적용되었는지를 분석하겠다.

1. 김승근의 생애⁹⁵⁾

작곡가 김승근은 1967년 서울에서 태어나 성악가인 모친의 영향을 받아 어려서부터 음악에 관심이 많았다. 동양의 정신을 서양의 현대적인 기법 속에 구현한다는 평가를 받는 작곡가이며, 국악을 작곡하면서도 전통적인 선율이나 장단에 의존하지 않는 작곡가이다.

그가 작곡에 대해 본격적으로 공부를 시작한 것은 1985년 서울대학교 음악대학 국악과에 입학하면서부터이다. 당시 국악과에는 작곡과 이론전공이 따로 분리 되어있지 않았기 때문에 2년간 이론수업을 병행하면서

95) 본 절은 2016년 9월부터 11월까지 4회에 걸쳐 진행한 김승근과의 인터뷰의 내용을 중심으로 정리하였다.

음악의 기틀을 다지고 3학년 때부터 전공으로 선택한 국악작곡에 열정을 쏟았다. 대학교 재학시절인 1986년 거문고독주곡 <에밀레>로 동아음악콩쿠르 국악 작곡부 1위, 1988년 국악관현악곡 <청자부>로 KBS창작품 공모 당선 및 연주 등 활발한 창작활동을 하게 되었고, 졸업하던 1989년에 서울시립국악관현악단의 위촉으로 작곡 발표한 국악관현악곡 <월인천강>으로 대한민국작곡상 우수상을 수상하였다.

서울대를 졸업한 후, 독일 베를린 음대로 유학하여 유럽의 현대음악과 작곡기법을 공부하였고 그곳에서 한국음악이 가야할 방향에 대하여 진지하게 고민하고 생각하였다. 그는 한국에서 전통음악을 공부하면서 ‘어떻게 우리음악을 세계에 알릴 수 있을까’를 늘 고민하였다. 서양악기로는 표현되지 않는 우리 소리의 정체성이 분명히 존재하지만, 이를 보편적인 음악정신으로 승화할 수 있는 공부가 필요했기 때문이다.

이 때 베를린에서 작곡가 윤이상과 만나게 되고, 윤이상의 음악 속에서 자신이 표현하고 추구하고자 했던 동양적 음악세계와 정신세계를 경험하게 된다. 이런 윤이상과의 만남은 그의 음악세계에 많은 영향을 주었다.⁹⁶⁾

그는 5년간의 유럽 유학생생활 마치고 1994년 귀국한 후 다양한 실험을 통하여 좀 더 새로운 음악의 가능성을 모색하게 되는데, 특히 국립국악원과 현대음악앙상블 등의 위촉으로 작곡한 작품들은 국악기의 새로운 가능성을 제시한다는 평가를 받은 바 있다. 이러한 과정 속에서 김승근은 유학생생활에서의 연구와 경험을 바탕으로 동양철학에 근거한 새로운 화음체계를 연구하였다.⁹⁷⁾

96) 여수연, 「김승근 작곡 <해금독주곡 2014> 분석연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2005, 6쪽 참조.

97) 여수연, 「김승근 작곡 <해금독주곡 2014> 분석연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2005, 6쪽 참조.

현재 서울대학교 음악대학 국악과 교수이자 창작국악의 발전을 위해 다양한 활동을 하고 있다.

또한 그는 2000년대까지 관현악곡, 실내악, 성악곡에 이르기까지 다양한 장르의 작품을 창작하였고, 2016년부터 본인의 창작방향을 확립하여 새롭게 작품번호를 붙이고 좀 더 적극적인 창작활동에 들어갔다. 특히 2016년 3월, 2008년 한국페스티벌양상블의 위촉으로 초연되었던 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>를 개작하여 작품번호 1번을 붙이기 시작한 이래 다양한 편성의 새로운 작품들을 만들어나가고 있다.

[표 17] 김승근의 2016년도 작품목록 및 연주 현황

작품 번호	작품명	연주 현황		
		일시	장소	특이사항
1	<대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>	3. 15	예술의전당 리사이틀홀	한국페스티벌 양상블 26회 현대음악축제 개작/초연
		4. 9	싱가포르 용시토음악원	PAMS페스티벌 재연주
		4. 26	서울대학교 관악사	관악사 작은음악회 재연주
		6. 18	대안공간 올림과 퍼짐	토요음악회 재연주
		7. 13~15	프랑스 부데지에르성 외	한불수교130주년 기념 오원페스티벌 재연주(총2회)
		9. 2	이집트 카이로 오페라하우스	한국음악연주회 재연주
		9. 11	강릉 대도호부 관아	강릉 독서대전 재연주
2	<해금과 두 대의 첼로를 위한 음악>	6. 12	KOUS	안혜진 해금 독주회 위촉초연
		9. 8	마포아트센터 MAC	KOREAN MUSIC PROJECT 10주년 공연 재연주

작품 번호	작품명	연주 현황		
		일시	장소	특이사항
3	<두 대의 바이올린을 위한 음악>	10. 21	베트남 호치민시 음악원	신악회 호치민시음악원 조인트 작곡연주회 초연
4	<국악관현악을 위한 음양의 조화>	11. 25	국립극장 해오름극장	국립국악관현악단 마스터피스 위촉초연
5	<String Quartet op.5>	2017. 1. 19	태국 PGVIM 연주홀	한국음악 연주회

2. 김승근의 음악적 특징

<해금독주곡 2004>, <해금중주 제1번>, <국악실내악을 위한 음악>, <해금합주곡 1번> 등 김승근의 작품 제목을 보면 그의 작품들이 절대음악⁹⁸⁾을 추구하고 있음을 짐작할 수 있다.

음악에 있어서 제목은 곡에 대한 선입견을 줄 수 있기 때문에 나는 제목에 큰 의미를 부여하지 않는 절대음악적 형식을 선호하고 있다.⁹⁹⁾

작품의 제목과 그의 설명을 통해 김승근은 음악에 대한 본질과 음악자

98) 절대음악(絶對音樂)이란 표제음악(標題音樂)과 대립되는 개념으로 문화·미술 등 다른 분야와는 직접적인 관련을 갖지 않고 음악의 순수한 예술성만을 목표로 작곡된 음악을 말한다. 심성태, 『음악용어사전』(현대음악사, 1996), 15쪽.

99) 2016년 10월 1일 서울대학교 음악대학 220동에서 본 논문의 자료 수집을 위한 작곡자 김승근과의 인터뷰 내용 중 일부이다.

체의 미학을 느낄 수 있는 절대음악적 형식을 추구하고 있는 것을 알 수 있다. 따라서 그의 곡을 분석할 때에는 다른 표제음악¹⁰⁰⁾들의 연주·분석법과는 다른 관점에서 접근하여야 한다.

나의 음악은 연주자들 서로가 소리의 울림이 중요하다고 할 수 있는데 서양적 음계가 포함되면 그 울림이 깨질 수 있기 때문에 국악기로 가장 안정적인 울림을 만들어 낼 수 있는 소리인 5음 음계를 주로 사용한다. 또한 한국음악의 멋은 선율이 겹겹이 쌓이면서 진행되고 그로 인해 만들어지는 묘한 울림이라고 생각한다.¹⁰¹⁾

이처럼 김승근은 그의 작품 속에서 음악에 대한 한국의 전통성을 추구한다. 음계는 주로 한국 전통음악의 5음 음계를 사용하며 형식적인 면에서는 연음형식¹⁰²⁾의 멋을 추구하여 전통음악의 맥을 이어가고자 하는 성향이 있다. 특히 전통음악 중에서도 <관악영산회상> 중 <상령산>이나 <수제천>과 같이 서로간의 호흡으로 선율을 진행시켜 나가는 음악에 큰 매력을 느끼고 이러한 연음형식과 같은 전통적 선율진행을 그의 작품 안에서 구현하고자 한다.¹⁰³⁾

100) 표제음악(標題音樂)이란 곡의 내용을 암시하는 제목이나 설명문이 덧붙여져 청중을 일정한 방향으로 이끌어주며, 그 제계와 결부된 문화적, 회화적, 극적 내용과 관련된 사항을 표현 내지는 암시하려는 기악곡이다. 심성태, 『음악용어사전』(현대음악사, 1996), 15쪽.

101) 2016년 10월 18일 서울대학교 음악대학 53동 110호에서 본 논문의 자료 수집을 위한 작곡자 김승근과의 인터뷰 내용 중 일부이다.

102) 연주기법 하나로 관악합주(管樂合奏)에 주선율을 연주하던 피리가 쉬는 동안 대금·해금·아쟁·당적 등이 이를 받아 선율을 연결시키는 방법. <수제천>, <해령>, <관악 영산회상>의 ‘상령산’ 등에 이러한 기법이 사용된다. 심성태, 『음악용어사전』(현대음악사, 1996), 175쪽.

103) 안혜진, 「김승근 작곡 「해금합주협주곡 1번」분석 연구」, 서울대학교 석사학위논문, 2012, 9쪽.

1) 사상적 배경

김승근의 작품에서 나타나는 가장 큰 특징은 동양철학을 토대로 독자적인 화성 체계를 구축했다는 점이다. 그는 도교의 ‘도’(道)와 ‘음양’ 사상을 음악에 어떻게 활용하였는지 다음과 같이 설명하고 있다.

동양철학에서는 모든 음악이 도(道)를 표현하고 있으며 도교에서 가장 완벽한 상태는 음양의 조화를 이룬 도(道)의 상태이다. 전통음악에서도 양률과 음려로 음을 구분한 점이나 혹은 제례악에서의 악대가 등가와 현가로 나뉘어 있는 점 등을 통해 동양철학에서 받은 영향을 확인할 수 있다. 나는 우리음악의 완벽한 화음체계는 양과 음의 동일한 배분이라고 믿고, 음과 양의 조화를 토대로 나름대로의 새로운 화성체계를 연구하였다.¹⁰⁴⁾

여기서 동양철학에 근거한 새로운 화성체계란 서양의 화성법적 체계와 구분되는 것으로 도교사상을 근간으로 하고 있다. 이 세상의 모든 것은 음과 양으로 구분되고 이 음과 양의 조화가 완벽한 도의 경지를 이룬다는 도교사상은 한국 전통음악에도 영향을 주었다. 이와 관련한 내용은 『악학궤범』(樂學軌範)을 통해서도 확인할 수 있다.

.....12통(簫)을 만들어 봉황(鳳凰)의 우는 소리를 본받았다. 그 수컷 소리가 여섯이고, 암컷 소리가 여섯인데, 양(陽)의 여섯<음>은 율(律)이고 음(陰)의 여섯<음>은 려(呂)로서, 6률과 6려를 통틀어서 12율이라 부르고, 그것을 12월에 배합(配合)하였다. 황종·태주·고선·유빈·이척·무역은 양성(陽聲)이고, 대려·응중·남려·임중·

104) 2016년 10월 27일 서울대학교 220동에서 본 논문의 자료 수집을 위한 작곡자 김승근과의 인터뷰 내용 중 일부이다.

소려(중려)·협중은 음성(陰聲)이다.

대개 해와 달이 <천상(天上)의> 12차(十二次)에서 만나는데, 그것이 오른편으로 도는 것[右轉]을 본받아서 성인(聖人)이 6려를 만들었고, 북두칠성의 자루가 <지상(地上)의> 12신(十二辰)으로 운행하는데, 왼쪽으로 선회[左旋]하는 것을 본받아서 성인이 6률을 만들었다. 그런 까닭에 양의 율(律, 예: 황중)은 왼쪽으로 선회하여 음(陰, 예: 대려)과 합(合)하고, 음의 여(呂, 예: 대려)는 오른쪽으로 회전(回轉)하여 양(陽, 예: 황중)과 합하여, 천지(天地) 사방(四方)에 음양의 소리가 갖추어졌다.....¹⁰⁵⁾

즉 한국 전통음악의 12음계인 12올리는 음과 양으로 구분하고 홀수 번째 음을 양률, 짝수 번째 음을 음려라고 하였으며, 양률(陽律)은 왼쪽으로 돌아 음려(陰呂)와 합하고 음려는 오른쪽으로 돌아 양률과 합하는 ‘음양합성’(陰陽合聲)을 근간으로 한다.

김승근은 특히 ‘음양합성’(陰陽合聲)의 내용을 바탕으로 6개의 양률과 6개의 음려에서 새로운 화성체계의 가능성을 발견하였다. 음양의 조화를 기본으로 하는 한국 전통음악의 음계와 그 안에 담겨있는 ‘합성’(合聲)을 근간으로 하여 양률과 음려를 동등하게 결합함으로써 완벽한 조화를 추구하는 독자적인 화성체계를 작품 속에서 표현하고 있다.

2) 작곡 원리

김승근은 도교사상을 근간으로 나온 음과 양, 한국 전통음악의 12음계

105) 이혜구, 『신역 악학계범』(국립국악원, 2000), 45~47쪽. “制十二筩 以象鳳凰之鳴 其雄鳴爲六雌鳴 亦六陽六爲律 陰六爲呂 六律六呂總謂之十二律 以配十二月 黃種太簇姑洗蕤賓夷則無射陽聲也 大呂應鍾南呂林鍾小呂夾鍾陰聲也 蓋日月曾於十二次而右轉聖人制六呂 以象之斗柄運於十二辰 而左旋聖人制六律 以象之 故陽律左旋以合陰 陰呂右轉以合陽 而天地四方陰陽之聲具焉”(『樂學軌範』, 권1. “律呂隔八相生應氣圖說”)

인 12율려 등을 기초로 하여 자신만의 음악 창작 원리를 고안하였다.

(1) 음양의 조화

음양사상은 중국과 한국에서 오래된 사상이다. 음과 양은 ‘도’에서 나온 양극의 힘으로, 양은 움직이려는 기운이고 음은 머무르려는 기운이다. 즉, 음과 양은 낮과 밤의 교대에서 볼 수 있듯이 물러감과 밀려옴, 사라짐과 자라남, 오그라듦과 늘어남이라는 운동에 대해서 주어진 이름으로서, 음은 사라짐에 양은 자라남에 대응하는 것으로 이해할 수 있다.¹⁰⁶⁾ 이와 같이 보았을 때, 음양은 결코 고정적인 실체가 아님을 알 수 있다.

아시아인은 이원론적 사고 대신 양극성에서 출발합니다. 여기서 정중동의 도교적 원칙이 안정성-불안정성과 같은 양극적 범주들을 포괄하는 상위의 원칙으로 작용합니다.¹⁰⁷⁾

음과 양은 서로 따로따로 존재하는 대립물이 아니라 두 끝이다. 하나의 기가 두 극을 경계로 하여 끊임없이 유동하고 있다. 따라서 음과 양이라는 두 개의 상반되는 다른 요소를 갖고 있으나 이것이 분리되어 대립관계를 이루는 것이 아니라 하나의 서로 다른 측면으로 파악하는 것은 김승근의 음악을 이해하는 데 매우 중요하다. 따라서 그의 음악에서 음향은 기본적으로 높고-낮고, 길고-짧고, 밝고-어둡고 등 모든 음양의 대립관계를 포함하지만 단순히 서로 대립되는 요소들이 등장하는 것만으로 이해하는 것은 김승근의 음악이 가지고 있는 특별함을 설명할 수 없다.¹⁰⁸⁾

106) 박연주, 「윤이상의 Quartet für Flöten에 나타난 전통음악적 요소에 관한 연구: 주요음 기법을 중심으로」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2007, 23쪽.

107) 최성만·홍은미 편역, 「정중동(靜中動): 나의 음악예술의 바탕」, 『尹伊桑의 音樂世界』(한길사, 1991), 48쪽.

이러한 음양의 속성은 인간관계에서 남자와 여자처럼 상호보완 작용을 하게 된다. 따라서 양은 음이 필요하고 음은 양이 필요하고 양은 음을, 음은 양을 서로 포함하는 관계를 이루고 있다. 이처럼 세상의 모든 만물은 음양이 아닌 것이 없으며, 음과 양으로 구성된다고 할 수 있다.¹⁰⁹⁾

이러한 도교철학의 기본 위에서 김승근은 동양음악에서의 음 개념을 서양음악의 음과는 근본적으로 다른 것으로 파악하였다. 그는 동양음악에는 화성이나 대위법은 없지만 음 하나하나가 자체의 고유한 생명력을 갖고 있다고 생각하는데, 이것은 도교철학의 ‘전체가 부분 속에 있고 부분이 전체다’라는 것과도 통한다. 즉 양률과 음려의 동등한 균형과 조화를 통해서 한국의 전통적인 화성체계를 표현할 수 있다는 것이다.

김승근의 화성체계를 이해하기 위해서는 먼저 한국 전통음악의 음계인 12율에 대해 알아보아야 한다. 『악학궤범』 서문에서는 한국 전통음악의 12율에 대해 다음과 같이 설명하고 있다.

5음(音) 12율(律)은 악의 근본이다. 물(物)이 생기면 감정(感情)이 있게 되고 감정이 발하면 음이 되는데, 음에는 다섯이 있어 오행(五行: 금(金), 목(木), 수(水), 화(火), 토(土))에 분배(分配)되며, 관(管)의 길고 짧음에 따라 음의 고저(高低)가 있고, 율(律)에는 열둘이 있어서 12월(十二月)에 분배되고, 음과 율이 서로 맞고, <황종을> 삼분손일(三分損一, 2/3)하여 하생(下生, 上5도)하고, 삼분익일(三分益一, 4/3)하여 상생(相生, 下4도)하고, 그 쓰임이 무궁하여, 여덟 가지의 악기(금(金), 석(石), 사(絲), 죽(竹), 포(匏), 토(土), 혁

108) 박연주, 「윤이상-Quartet für Flöten에 나타난 전통음악적 요소에 관한 연구: 주요음 기법을 중심으로」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 2007, 24쪽.

109) 홍중도 편역, 『윤이상-루이제 린저의 대담(상처입은 용)』(한울, 1988), 102쪽.

(革), 목(木))에 붙이는 것이 다 그렇지 않은 것이 없다. 노래는 말을 길게 하여 율에 맞추는 것이고, 춤은 팔풍(八風)을 행하여 그 절주를 이루는 것이다. 이것은 모두 자연의 법칙이지 인위적으로 만든 것이 아니다.¹¹⁰⁾

수(數)에 있어서도 1, 3, 5, 7, 9, 11 즉 홀수는 양에 속하므로 양수가 되고, 짝수 2, 4, 6, 8, 10, 12는 음에 속하므로 음수가 된다.¹¹¹⁾ 이를 12율에 적용하여 보면 양률(陽律) 6, 음려(陰呂) 6으로 구분되는데, 양률은 황중, 태주, 고선, 유빈, 이척, 무역으로서 이를 육양성(六陽聲)이라고도 하고, 음려는 대려, 협중, 중려, 임중, 남려, 응중으로서 이를 육음성(六陰聲)이라고도 한다.¹¹²⁾

[악보 28] 동아시아의 철학적 체계에 따른 12음 음률

양률	黃鍾	太簇	姑洗	蕤賓	夷則	無射
음려	大呂	夾鍾	仲呂	林鍾	南呂	應鍾

김승근은 12율이 갖는 음양의 성질 외에 음(音)들이 형성될 때도 ‘음양(陰陽)’의 원리가 실현되는 것으로 본다. 조용히 정지해 있는 요소로서의 각 음(音)의 핵은 음(陰)에 해당하고 율동적 요소로서의 음(音)의 장식적 운동은 양(陽)에 해당한다.

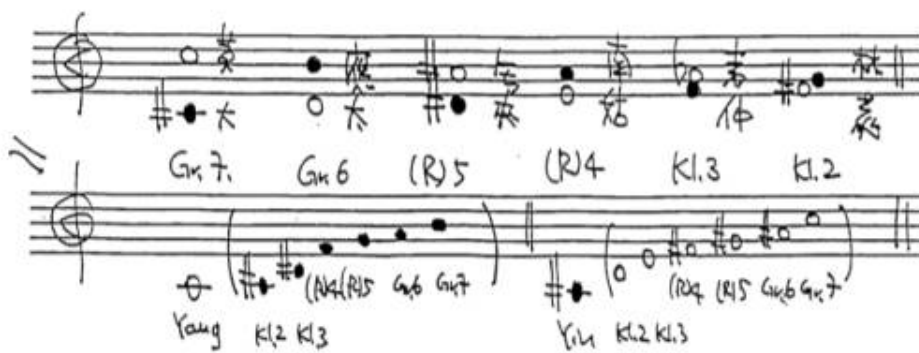
110) 이혜구, 『신역 악학궤범』(국립국악원, 2000), 34-35쪽. “夫五音十二律 樂之本也 物生有情 情發爲音 音有五 而分配於五行 因管之長短 而有聲之清濁 律有十二 而分配於十二月 音與律相協 上下損益 而其用無窮 以寓於八者之器 莫不皆然 歌所以永言 而和於律 舞所以行八風 而成其節 是皆取法乎天也.”(『樂學軌範』“序”)

111) 조성우, 『역학원리와 명리강의』(명문당, 1990), 31쪽.

112) 장사훈, 『최신 국악 총론』(세광음악출판사, 1985), 39쪽.

김승근은 한국 전통음악에 나타나는 음양의 성질을 동등하게 결합함으로써 [악보 29]¹¹³⁾와 같이 완벽한 조화를 추구하는 새로운 화성 체계를 구축하였다.

[악보 29] 김승근이 분석한 『악학궤범』의 화성체계



(2) 단순하고 간결한 음악

이렇게 동양 전통 고전 음악과 같이 음양 이원론을 바탕으로 단순하고 간결하며 이해하기 쉬운 음악은 개인적으로 작곡가 자신의 작곡 목표이기도 하다. 작곡가가 추구하는 이상적인 음악, 즉 단순하고 간결한 음악은 동아시아의 옛 철학적, 미학적 사고에 기반하고 있다.

악은 기운테(마음)에서 나오고 예는 밖에서 만들어진다. 악은 마음에서 나오므로 고요하고(靜), 예는 밖에서 만들어지므로 문채난다. 대악(大樂)은 반드시 쉽고 대례(大禮)는 반드시 간단하다. 악이 지극하면 원망이 없고, 예가 지극하면 다투지 않으니, ‘음양(揖讓)하면서

113) 김승근, 『Yin-Yang und die Schlichte, einfache Musik』, 독일 베를린 국립음악대학 석사학위논문, 1994, 16쪽의 ‘fig.5 “Hap-sung”(合聲) in “Akhakgöbom”’

천하를 다스린다’는 것은 예악을 이르는 말이다.¹¹⁴⁾

즉 과거 동양에서는 단순하고 간결한 음악을 추구했으며, 김승근은 이러한 사상을 [악보 30]¹¹⁵⁾과 같이 자신만의 음악에 표현했다.

[악보 30] 오보에(Oboe)와 비올라(Viola) 이중주의 음과 양 분석



3. <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 분석

앞서 말한 바와 같이 이 곡은 김승근이 12울을 바탕으로 만든 화성체계를 좀 더 이해하기 위해서 분석하고자 선택된 곡이다. 김승근의 동양 철학에 근거한 새로운 화성체계란 서양의 화성법적체계와 구분되는 것으

114) 조남권 · 김중수, 『악기』(서울: 민속원, 2000), 53~54쪽. “樂由中出 禮自外作 樂由中出故靜 禮自外作故文 大樂必易 大禮必簡 樂至則無怨 禮至則不爭 揖讓而治天下者 禮樂之謂也”(『禮記』, 「樂記」, 「樂論」)

115) 김승근, 앞의 논문, 20쪽의 ‘fig.9 Dou für Oboe und Bratsche’. 악보의 ‘○’은 양(陽), ‘●’은 음(陰)이다.

로 도교사상을 근간으로 음과 양의 조화를 추구하므로 악곡구조, 선율, 새로운 화성체계에 나타나는 음양의 조화에 따라 분석해 보고자한다.

1) 작품 개요

연구 대상인 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>는 2008년 작곡하여 2016년 재구성한 작품이다. <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>에 나타난 ‘새로운 화성체계’란 동양철학을 토대로 하는 것으로 이 작품을 이해하는 데 중요한 기반이 된다. 이는 서양의 화성법적 체계와 구분되는 것으로 음과 양의 조화를 추구하는 도교사상을 근간으로 하여 음려와 양률의 완벽한 균형을 표현하고자 하는 작곡가의 독자적인 화성 체계이다.

이러한 화성체계는 이 곡을 이해하는 데 중요한 요소 중 하나이므로 선율의 진행에 따라 나타나는 화성체계를 음양의 균형에 따라 분석해 보고자한다.

2) 작품 분석

이 곡은 악장의 구분 없이 단악장으로 이루어져 있으며 총 90마디로 구성되어 있다. 악곡의 구조는 박자와 선율의 진행방식, 그리고 빠르기의 변화에 따라 도입부와 A, B로 구분한다. 도입부분은 제1마디~6마디, A부분은 제7마디~48마디, B부분은 제49마디~90마디로 총 3부분으로 이루어져 있다. 빠르기의 경우 도입부분은 $\text{♩} = 60$, A부분은 $\text{♩} = 50$, B부분은 $\text{♩} = 60$ 으로 구성되어 있다. 시작 부분인 도입부는 3/4, A부분과 B부분은 4/4박자로 되어 있다.

이를 정리하면 다음의 [표 18]과 같다.

[표 18] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>의 악곡 구조

단락	마디	빠르기	박자
도입부	제1~6마디	$\text{♩} = 60$	3/4
A	제7~48마디	$\text{♩} = 50$	4/4
B	제49~90마디	$\text{♩} = 60$	4/4

(1) 도입부 단락

[악보 31] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제1~6마디

$\text{♩} = \text{ca. } 60$ 자유롭게

도입부는 제1~6마디까지로 바이올린과 첼로로 구성되었다. 빠르기는 $\text{♩} = 60$ 으로 제시되어 있지만 작곡가가 ‘자유롭게’를 따로 지시한 것과 같이 바이올린 부분은 연주자 임의대로 속도의 완급 조절이 가능하다.

제1마디 첫 번째 박에서 첼로가 먼저 양인 f와 음인 c로 완전5도 화음을 내어 음과 양의 조화를 이룬다. 이후로 바이올린은 $f-e^b-f-c-f-e^b$ 으로 진행하는데 이 음들은 ‘ $f-e^b-f$ ’는 양, ‘c’는 음, ‘ $f-e^b$ ’은 음에 해당하여 음-양-음의 대칭 구조를 이루고 있다. 이와 함께 첼로는 양인 f와 음인 c의 화성에서 음인 a^b 와 양인 e^b 의 화성으로 진행한 후 다시 양인 f와 음인 c의 화성으로 진행하는데 이 화성들은 바이올린의 선율과 마찬가지로

‘양-음’→‘음-양’→‘양-음’의 대칭 구조를 이루고 있다. 전체적으로 보았을 때 짧은 박으로 나타나서 잠깐 동안 음의 화성을 만든 후 바로 다시 음양의 조화로 돌아오는 형식으로 안정적인 울림 속에서 긴장을 주는 요소라고 할 수 있다. 또한 바이올린과 첼로의 3개 성부를 살펴보면, 바이올린의 선율이 음일 때에는 첼로의 2개 성부 상부는 양, 하부 음으로 구성하였다. 반대로 바이올린의 선율이 양일 때에는 첼로의 화성 중 상부는 음, 하부는 양으로 구성하였다.

즉, 도입부인 제1~6마디의 바이올린 선율과 첼로의 화성은 각각 음양의 대칭구조를 통해 음양의 조화를 이루었으며, 수직적 구조에서도 ‘음-양-음’이나 ‘양-음-양’의 배치를 통해 음양의 조화를 이루었다.

(2) A단락

A단락은 제7~48마디이다. [악보 32]에 보이는 바와 같이 대금, 바이올린, 첼로로 구성되었다. 빠르기는 $\text{♩} = 50$ 이다.

[악보 32] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제7~18마디(선율)

A $\text{♩} = \text{ca. } 50$ 아정 화계

대금

Vn.

Vc.

먼저 제7~12마디는 주제선율인 $f-e^b-c'$ 를 각 파트마다 한 음씩 제시하면서 선율의 흐름을 주도한다. 제7마디 첫 번째 박에서 바이올린은 양인 f 에서 음인 c 로 4도 하행한다. 첼로는 양인 f 와 음인 c 로 완전5도 화음을 내며, 대금은 양인 f 와 e^b 를 연주하여 세 악기의 음양의 조화를 이룬다. 이후로 대금은 양인 ' $e^b-f-e^b-f-e^b$ '로 진행하는데 제9마디 첫 번째 박에서 꾸밈음으로 음인 b^b , 제10마디 두 번째 박에서도 잠깐 음인 c' 로 진행하여 음양의 균형을 맞춘다. 제11마디는 음인 c' 로 진행하고 제12마디 세 번째 박에서 양인 f 로 진행한다. 대금의 선율구조는 '양-음-양'의 대칭 구조를 이루고 있다. 이와 함께 바이올린은 제8마디의 3번째 박부터 양인 $f-e^b-f-e^b$ 로 진행한 후 다시 음인 c' 로 진행하는데 대금 선율과 마찬가지로 '양-음-양-음'의 대칭으로 진행한다. 첼로 파트는 양인 f 와 음인 c 로 완전5도 화음을 내다가 제9마디부터는 음인 c 로 연주하고 다시 양인 $f-e^b$ 로 연주함으로써 첼로의 선율도 '양-음-양-음'의 대칭으로 진행한다.

제13마디부터 주선율인 대금이 양인 ' $e^b-b^b-f-e^b-f-e^b$ ' 선율로 진행하다가 제16마디의 세 번째 박에서 음인 ' c ', 다시 양인 ' $f-e^b$ ', 음인 c' 로 진행하여 '양-음-양-음'의 대칭을 통해 음양의 조화를 이룬다. 바이올린은 제13마디 첫 번째 박에서 양인 b^b 으로 진행하여 제14~15마디 두

번째 박까지 대금과 첼로가 양을 연주하는 동안 음인 c' 로 수직적 조화를 이루고 있다. 이후로 바이올린은 제15마디 세 번째 박부터 양인 ' $f-e^b-f$ '로 진행되는 동안 음인 c' 를 꾸밈음으로 활용하여 긴장감이 주기도 한다. 제17마디는 음인 b^b-c' 로 진행한다. 제13~18마디의 대금과 마찬가지로 '양-음-양-음'의 대칭으로 진행한다. 첼로는 제13마디 네 번째 박에서 음인 B^b 과 양인 f 로 완전5도로 연주하다가 제14마디부터 양인 f 가 한 옥타브 하행하여 F 로 진행한 후 다시 음인 c 로 5도 상행한다. 이후로 다시 양인 e^b-f-e^b-f 로 진행한다. 또한 대금, 바이올린과 첼로의 3개 성부를 살펴보면, A단락 제13~18마디의 바이올린과 대금 선율은 '양-음-양-음'의 대칭구조로 연주하는 반면 첼로는 '음-양-음-양'의 대칭구조를 연주하여 각 성부간의 음양의 조화를 이루었다.

A단락의 제7~18마디는 대금에 의해 단선율로 제시된 주제선율을 종적인 진행으로 표현되어 반복과 대비의 효과를 준다. 이로 인해 선율적인 입체감이 잘 나타나고 음향적으로는 점점 풍부해지면서 주제선율을 극대화 하는 효과가 나타난다.

[악보 33] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제19~30마디

[악보 33]은 제19~30마디이다. 제19마디의 바이올린 첫 박은 음인 c' 로 이전 단락의 마지막 박의 긴장을 이완시킨 상태이다. 다음 제20마디 2번째 박에서는 음인 c' 에서 연음형식을 통해 양인 f 로 4도 상행한다. 첼로는 첫 박에서 양인 f 로 시작한다. 제19~24마디의 바이올린 선율은 $c'-f-e^{b'}-f-e^{b'}-b^{b'}-f-e^{b'}-b^{b'}-c''$ 이다. 시작과 끝은 음, 중간 선율은 양으로 큰들을 갖추고 그 사이에 음인 $b^{b'}$ 로 변화를 주었다.

주선율인 대금은 첫 번째 박에서 양인 $b^{b'}$ 로 시작한 뒤 음인 c'' 로 상행한다. 그 뒤에 다시 5도 아래의 양인 f 를 연음형식으로 연주한다. 이후로 양인 $e^{b'}-f$ 로 진해한 뒤에 음인 c'' 를 한 박자 연주하고, 다시 연음형식으로 음인 $b^{b'}$ 를 연주한다. 제20마디에서 $a^{b'}-f-a^{b'}$ 로 ‘음-양-음’, 제21마디는 ‘음-양-음-양’을 제시한다. 제23마디는 ‘음-양-음’을, 제24마디 두 번째 박에서는 양인 f 를 연음형식으로 진행한다. 이후로 음인 c' 로 짧은 박이 가다가 다시 양인 $e^{b'}-f$ 로 진행한다. 마지막 박에서는 양으로 진행하는 동안 음인 $a^{b'}$ 을 꾸밈음으로 사용하여 조화를 이루고 있다. 대금의 선율은 연음이 사라지면서 순간적으로 소리가 모아지는 음향적 효과가 나타난다. 첼로 선율의 진행은 양인 $f-e^{b'}$, 음인 $c-B^{b'}$ 로 진행한다. 다시 5도 상행하여 연음형식으로 양인 f 를 연주하고 다시 5도 하행하여 음인 $B^{b'}$ 을 연주한다. ‘ $f-B^{b'}$ ’의 반복을 통해 선율을 구성한다.

제25마디의 대금은, 첫 박이 양인 f 로 이전 단락의 마지막 박의 긴장

을 이완시킨다. 이후로도 양인 e^b-f-e^b 진행하다가 잠깐 꾸밈음으로 음인 a^b 을 사용하여 조화를 이루고 있다. 바이올린은 제25마디의 첫 박에서 연음 형식으로 양인 f 를 연주한다. 같은 마디에서 첼로는 먼저 이전 단락의 마지막 박의 긴장을 양인 e^b 으로 이완시킨다. 3번째 박에서 대금과 바이올린이 양으로 연주할 때 첼로는 음인 c 를 연주한다. 그 다음에 대금은 제26마디 마지막 박에서 음인 c' 를 연주할 때 꾸밈음 $c'-f$ 로 장식하여 한 박자 내에서도 ‘음-양-음’으로 진행한다. 이후로 양인 $f-e^b-f$ 로 진행하여 제26마디 3번째 박부터 제27마디까지 연음 형식으로 양인 f 를 연주한다. 제29마디는 음인 c'' 로 내여 다음에 연음 형식으로 양인 $f''-e^b''$ 를 연주한 후 4도 하행하여 양인 c'' 로 진행한다. 바이올린은 제26~27마디를 ‘양-음-양-음’인 $b^b-c'-f-b^b$ 로 진행한 다음에 4도 하행하여 양인 f , 다시 4도 상행하여 음인 c' 를 연주한다. 이와 함께 바이올린은 제29마디에서 양인 c' 로 연주한 다음 음인 c 와 양인 f 로 화성으로 진행한 후 양-음-양-음인 $e^b-c''-e^b-c''$ 를 서로 3도 관계로 반복한 후 양인 b^b 를 연주한다. 첼로는 제26마디에서 양인 $f-e^b-f$, 음인 $c-b^b$ 로 진행한 뒤 4도 하행하여 양인 F , 한 옥타브 위의 f 를 연주하고 다시 완전5도 상행하여 음인 c' 를 연주한다. 대금과 바이올린이 ‘양-음-양-음’을 연주할 때 음양의 조화를 위해서 첼로는 ‘음-양-음-양’으로 연주한다.

[악보 34] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제31~42마디



[악보 34]는 제31~42마디이다. 제31마디 첫 번째 박에서 대금과 바이올린은 c' , 첼로도 한 옥타브 낮은 c 로 모두 음(陰)을 연주하지만 바로 음양의 조화를 위하여 바이올린이 양으로 진행한다. 대금 선율을 보면 첫 번째 연주한 음이 이전 단락의 마지막 박의 긴장을 이완시킨 음이다. 이후로 음인 $b^b-c''-b^b-c'-b''$ 를 2도 형식으로 진행한다. 이후로 ‘양-음-양-음-양’인 $f'-c''-b^b-f'-b^b$ 대칭형식으로 진행한다. 이후로 음-양-음-양인 $f'-e^b-f'-e^b-f'-e^b$ 를 2도 하행으로 연주한다. 바이올린은 음인 c'' 다음 5도 하행하여 양인 f 로 연주한다. 이후로 양인 e^b 을 연주한 다음 5도 상행하여 음인 b^b 을 연주한다. 제31~32마디에서 음-양, 양-음의 5도 대립 형식으로 연주한다. 이와 함께 양인 $f-e^b-f$ 로 진행하여 양인 e^b 과 음인 b^b 의 5도 화성으로 진행하다 확장시킨다. 다음에 양인 f , 음인 a^b 의 3도 화성으로 연주한다. 짧은 연주시간 내에 음이 5도 화음으로 음정을 확장하였다가 다시 3도로 음정을 좁혀 긴장감을 준다. 첼로는 제31~32마디에 음-양-음의 $c'-b^b-a^b-c'-b^b$ 를 연주한다. 첼로는 시작부터 대칭 형식으로 진행한다. 이후로 양인 $f-e^b-f$ 로 연주한 후 다시 음-양-음인 $f-c'-f$ 의 대칭으로 연주한다. 이후로 양인 $f-F-f-e^b$ 으로 진행한다.

제37마디는 대금 주선율이 양인 $f'-e^b$, 음인 c'' 뒤에 3도 상행하여 양인 e^b 로 진행한다. 이후로 음인 c'' 를 연음형식으로 연주한다. 음인 c'' 연

주 중에서 조화를 위하여 제38마디 네 번째 박에서 꾸밈음으로 양인 $e^{b'}$ '를 연주하여 네 번째 박에서 '양-음-양-음'의 조화를 이룬다. 바이올린은 제37마디에서 이전 단락의 긴장감을 양인 f 와 음인 $a^{b'}$ 의 3도 화성으로 지속하다가 f 로 이완시킨다. 이후로 음려와 양률로 진행하여 음양의 조화를 표현한다. 첼로는 양인 $f-e^{b'}$, 음인 c , 4도 상행하여 양인 f 를 연주한다. 다음에 한 옥타브 아래의 F , 완전5도 상행하여 음인 c 를 연주한다. 이후 음-양-음의 $b^{b'}-c-f-c-b^{b'}$ 을 대칭형식으로 연주한다. 주선율인 대금은 제39마디 3번째 박에서 양인 f' , $e^{b'}$ 로 하행한다. 다음에 음인 $b^{b'}$ 는 꾸밈음 c'' 로 장식한다. 이후로 양인 $f'-e^{b''}-f''-f''$ 로 진행한다.

제31~42마디에서는 대금과 바이올린은 '양-음-양-음'의 진행인 반면 첼로는 '음-양-음-양'으로 진행함으로써 서로 음양의 조화를 만들어 낸다.

[악보 35] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제43~48마디

[악보 35]는 제43~48마디이다. 제43마디 첫 번째 박에서 제44마디 첫 번째 박까지 대금 선율은 양-음-양-음의 $e^{b''}-c''-e^{b''}-a^{b''}$ 로 음양의 조화를 이룬 다음 양인 $f'-e^{b''}-f''-e^{b''}-f''-e^{b''}$ 로 진행한다. 이후로 양인 c'' 로 단락 A의 대금 선율은 종지한다. 바이올린은 제43마디를 양인 f 로 연주한 다음 음인 $a^{b'}$ 를 연음형식으로 연주한다. 이후로 양인 f , 제44마디 세 번째 박부터 제45마디 세 번째 박까지 음인 $b^{b'}-c'-b^{b'}-a^{b'}$ 로 진행한다. 한 박

을 쉬고, 음인 a^b 와 양인 e^b 의 화성에서 2도 상행하여 음인 b^b 와 양인 f 의 화성으로 진행한 후, 다시 음인 a^b 와 양인 e^b 의 화성으로 진행한다. 다시 3도 하행하여 연음 형식으로 양인 f 와 음인 c 의 화성으로 진행하는데 이 화성들은 바이올린의 선율과 마찬가지로 ‘음-양’→‘음-양’→‘음-양’으로 진행하여 선율의 음양의 조화를 위하여 3도 하행 양-음으로 연주한다. 첼로는 양인 $f-e^b-f$, 4도 상행하여 음인 c^b-b^b 을 연주한 다음에 제45마디 2번째 박에서 양인 f , 한 옥타브 아래의 F 를 연주한다. 다음에 음인 c , 양인 e^b-f 를 연주한다. 제47마디 세 번째 박에서 음인 c 를 연음으로 연주하다가 4도 하행하여 음인 b^b , 다시 4도 하행하여 양인 F 를 연주한다.

제43~48마디에서 주선율인 대금은 ‘양-음-양-음’을 연주하는 반면 바이올린과 첼로는 ‘음-양-음-양’을 연주하여 음양의 조화를 이룬다.

(3) B단락

B단락은 제49~90마디이다. B단락의 시작인 [악보 36]에 보이는 바와 같이 대금, 바이올린, 첼로로 구성되었다. 빠르기는 $\text{♩} = 60$ 이다.

[악보 36] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제49~60마디

The musical score for measures 49-60 is presented for three instruments: Flute (대금), Violin (Vn.), and Cello (Vc.). The tempo is marked as $\text{♩} = \text{ca. } 60$. The key signature consists of two flats. The Flute part begins with a melodic line, marked *mp* and *mf*. The Violin part provides a sustained harmonic accompaniment, marked *mp*. The Cello part provides a bass line, marked *p* and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

먼저 제49~50마디에서 주선율인 대금은 양인 $f''-e^{b''}-f''-e^{b''}-f''-e^{b''}$, 첼로도 양인 $F-f-F-e^b-f$ 를 연주한다. 음양의 조화를 위해서 바이올린 파트는 연음 형식으로 음-양-음-양인 $b^b-a^b-b^b-f$ 를 연주한다. 주선율인 대금이 음이 밀집으로 진행되는 동시에 음양의 조화를 위하여 바이올린과 첼로가 연음 형식으로 확장시킨다. 제51마디에서 대금은 음인 c'' 를, 바이올린은 양인 f' , 첼로도 양인 $f-F$ 를 연주한다. 대금이 음, 바이올린과 첼로는 양으로 음양의 조화를 이룬다. 이후로 대금 선율은 음인 b^b 연주하여 완전5도 상행하여 연음형식으로 양인 f' 연주한 다음에 다시 2도 하행하여 $e^{b''}$ 으로 진행했다가, 다시 2도 상행하여 양인 f' 를 연주한다. 이후로 대금이 연음형식으로 음인 $b^{b''}$, 5도 상행하여 양인 f' 를 연주한다. 바이올린은 제52마디에서 양인 e^b-f' , 제53마디에서 음인 $c'-b^b$ 으로 진행한 다음 음인 c' 에서 3도 상행하여 양인 e^b 을 연주한다. 첼로는 제52~53마디의 세 번째 박부터 음-양-음인 b^b-f-c' 를 연주한 다음 이 악구의 마지막 마디에서 2도 하행 방식으로 음인 $c'-b^b-a^b$ 을 연주한다.

제49~54마디는 대금이 선율을 먼저 제시하고 나머지 파트들이 시간차를 두고 흐름에 동참하는 모습을 보인다. 박자의 사용에 있어서도 긴 박이 많이 나타나는 것을 알 수 있다.

제55마디는 시작부터 세 파트가 서로 음양의 조화를 이루며 진행한다. 대금 선율은 양인 $e^{b''}-f''-f''$, 바이올린도 양인 $f-e^b$ 를 연주하는 반면, 첼

로 파트는 음인 a^b-b^b 으로 진행한다. 제56마디에서 바이올린은 음인 $b^{b''}$ 로 시작한 후 4도 하행하여 양인 $f'-e^{b''}$ 로 연주한다. 이후로 연음 형식으로 음인 c'' , 다시 양인 $b^{b'}-f'$ 를 짧은 박에서 진행한다. 제58~60마디의 첫 번째 박까지 연음 형식으로 c'' 를 연주한다. 첼로는 제56~57마디에서 하행 형식으로 양-음-양인 $f-e^b-b^b-F$ 를 연주한 뒤 한 옥타브 상행하여 f , 다시 한 옥타브 하행하여 같은 음인 F 로 진행한다. 짧은 박에서 옥타브 관계로 이동하였으며, 양으로만 진행하는 동안 음인 a^b 을 꾸밈음으로 사용함으로써 함으로써 음양의 조화를 확장시켰다. 이후로 음-양-음인 $c-f-e^b-B^b$ 으로 진행한다.

이렇게 어느 한 파트가 도드라지지 않고 모든 파트가 돌아가면서 선율을 이끄는 모습과, 짧은 박이 줄어들고 긴 박이 많이 보이는 형태는 A단락의 시작과 비슷하므로 처음의 분위기로 돌아가는 모습을 확인할 수 있다. 또한 제55~60마디는 역동적인 모습을 제시하고 앞으로 전개될 선율 진행을 암시한다. 모든 파트가 합주로 등장하면서 음양의 확장과 동시에 가장 완벽한 울림인 음양의 조화를 보임으로써 안정감을 준다.

[악보 37] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제61~72마디

제61마디의 첫 번째 박에서 대금은 8분음표의 연속으로 양-음-양인 $f''-e^{b''}-c''-e^{b''}$ 를 연주함으로써 선율이 활기를 띠면서 전개된다. 이후로 양인 $f''-e^{b''}-f''$ 를 연주한 후 완전5도 상행하여 음인 c''' 를 연음으로 연주한다. 그 다음에 음-양-음인 $c'''-e^{b'''}-b^{b'''}$ 를 연주한 후 완전4도 하행하여 양인 f'' 를 연음으로 연주한다. 제66마디는 음-양-음인 $b^{b'}-c''-f''$ 로 진행한다. 바이올린은 제61~62마디에서 양인 $f'-b^b$ 를 연주한 다음 음인 c'' 로 상행한 다음에 2도 관계로 양인 e^b-f' 를 연주한다. 바이올린은 제63~66마디에서는 2성부의 화음으로 진행한다. 제63마디에서 음인 c' 와 양인 f' 의 4도 화성으로 시작한 후 제3박에서 아래 성부가 음인 b^b 으로 2도 하행하여 5도 화성을 만든 후 제64마디 마지막 박에서 두 성부 모두 2도 하행하여 a^b-e^b 의 5도 화성을 만든다. 제65마디부터는 두 성부의 음양이 바뀌어 아래 성부는 양, 위 성부는 음이 된다. 이 화성들은 바이올린의 선율과 마찬가지로 ‘음-양’→‘양-음’→‘음-양’→‘양-음’으로 진행하여 음양의 조화를 이룬다. 첼로는 제61마디에서 음-양-음인 $c-B^b-c$ 를 연주한 다음 F로 5도 하행한다. 이후로는 연음 형식으로 양인 F와 음인 c, 5도 상행하여 음인 b^b 과 양인 f를 화성으로 연주한다. 다음에 양인 B^b-F 를 진행한 다음 연음으로 음인 c를 연주한다. 첼로는 이 악구에서 양인 F로 끝난다.

대금은 제67마디의 첫 번째 박에서 이전 악구를 이완시킨 후 양인 $e^{b'}-f'$ 를 연주한다. 그 다음 연음 형식으로 음인 $b^{b''}$ 를 연주한다. 제68마디

는 양인 $f'-e^{b''}-f''$, 음인 c''' , 제69마디는 음인 $b^{b''}-c'''-b^{b''}$ 를 연주한다. 이 악구는 양인 $f'-e^{b''}-f''-f''-f''-e^{b''}-f''$ 로 끝난다. 바이올린은 제67~72마디에서 2성부의 화성으로 진행한다. 제67~69마디에서는 아래 성부는 음, 위 성부는 양으로 음양의 조화를 이룬다. 제69~70마디에서는 아래 성부는 양, 위 성부는 음으로 음양의 조화를 이룬다. 제71~72마디에서는 아래 성부는 음, 위 성부는 양으로 진행하다가 마지막 음에서 아래 성부는 양, 위 성부는 음으로 바꾸어 음양의 조화를 이룬다.

첼로는 제67마디에서 양인 F-f-F로 진행한다. 이후로도 연음 형식으로 음인 C로 진행한 다음 양인 $e^{b'}$ 으로 상행하였다가 다시 4도 하행으로 음인 c, 다시 5도 하행하여 양인 F를 연주한다. 제71마디는 $b^{b'}$ -c에서 4도 하행하여 양인 F, 다시 4도 하행하여 C로 진행한 다음 한 옥타브 상행한다.

[악보 38] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제73~84마디

The musical score for measures 73-84 is presented in three systems. Each system contains staves for Flute (대금), Violin (Vn.), and Cello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as grace notes, slurs, and dynamic markings (mp, p). Red asterisks and arrows are used to highlight specific musical features or performance instructions.

제73마디의 대금 선율을 살펴보면 첫 번째 박에서 음인 $e^{b''}-c''$ 로 시작한 다음 8분음표로 음-양인 $b^{b''}-f'-e^{b''}$ 로 진행한다. 다음에 연음 형식으로 양인 f 를 제75마디까지 지속한다. 제76마디는 양인 f 로 시작하여 5도 상행하여 음인 $c''-b^{b'}$, 4도 상행하여 양인 $e^{b''}$ 를 거쳐 음인 $c''-b^{b'}-c''-e^{b''}$ 로 진행한다. 바이올린은 제73마디에서 양인 f 와 음인 c'' 의 5도 화성으로 연주한다. 이후로 연음 형식으로 양인 $f-e^{b'}-f'$, 제76마디의 세 번째 박에서 5도 상행하여 연음형식으로 음인 $c''-b^{b'}$, 제77마디의 두 번째 박에서 4도 상행하여 다시 음인 $c''-b^{b'}$ 로 진행한다. 제78마디 세 번째 박에서 양인 $f'-e^{b''}$ 로 끝난다. 첼로는 제73~75마디에서 음인 $b^b-a^b-b^b-c$ 로 진행한 후 양인 f 로 음양의 조화를 이룬다. 다음에 음인 $c-a^b$ 로 진행한 다음에 양-음-양인 $F-C-F$ 를 연주한다.

제73~78마디에서 대금과 바이올린은 양-음-양-음으로 진행하는 반면 첼로는 음-양-음-양으로 진행하였다.

제79마디의 대금선율은 양인 $f'-e^{b''}$ 를 연주한다. 바이올린도 양인 $e^{b''}-f'$ 로 진행한다. 첼로는 음인 B^b-b^b 으로 음양의 조화를 이룬다. 대금은 제80마디의 두 번째 박부터 제81마디 첫 번째 박까지 음인 c'' 를 연주하며, 꾸밈음으로 양인 $e^{b''}$ 를 사용한다. 다음에 양인 f' 뒤 하행하여 음-양인 $b^{b''}-f'$ 를 연주한다. 제82마디에서 5도 상행하여 음인 $c''-b^{b''}$ 로 진행한다. 제83마디 두 번째 박에서 하행하여 음인 $c'-b^b-c'$ 로 끝난다. 바이올린은 제80마디부터 음인 $b^{b'}-c''-b^{b'}$ 를 연주한 다음 양인 $e^{b'}-f'-f-e^{b'}-f'$ 로 진행한다. 첼로는 제79~81마디 첫 번째 박까지 대칭 형식으로 음-양-음인 $b^b-b^{b'}-f'-c-c'$ 로 진행한 다음 양인 e^b-f , 음인 b^b-c 를 연주한다. 양인 f 로 끝난다.

[악보 39] <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 제85~90마디

제85마디에서 대금 선율은 음인 $c'-c'-b^b'$ 로 시작한 다음 5도 상행하여 연음형식으로 양인 f 를 지속한다. 제87마디에서 양-음-양인 $e^b'-c'-e^b'$ 로 진행한 후 연음형식으로 양인 f 를 지속하여 끝낸다. 바이올린은 제85마디에서 음인 c' 로 시작하여 한 옥타브 상행하여 연음형식으로 c'' 를 지속한 다음에 2도 하행하여 음인 b^b' 로 진행한다. 제87마디에서 양인 $f-e^b'-f$ 으로 진행한다. 연음형식으로 f 를 지속하여 끝낸다. 첼로는 제85마디에서 양인 e^b 으로 시작한 다음에 $f-e^b-f$ 로 진행한다. 제87마디의 두 번째 박에서 3도 상행하여 음-양-음인 a^b-b^b-c' 를 연주한다, 제88마디의 네 번째 박에서 5도 하행하여 양인 $f-e^b-f$, 음인 b^b , 양인 F 로 끝낸다.

4. 소결론

위와 같은 화성 분석의 내용을 정리해 보면, 이 곡에서 작곡가가 추구하는 것은 안정적으로 표현된 음려와 양률의 조화를 통한 울림이라고 할 수 있다. 3개의 파트가 선율을 진행하는 부분은 전체적으로 보았을 때 긴장을 유도하는 부분으로 음의 소리와 양의 소리가 번갈아가면서 나타나고 파트 간에 음의 소리와 양의 소리가 교차함으로써 음향적 움직임

표현하기도 하며 바이올린이 화성을 보강하여 음과 양의 조화를 보이기도 한다.

이와 같이 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>에서는 작곡가 추구하는 동양사상에 근거한 화음체계가 음과 양의 균형으로 표현되어 있으며, 선율이 진행할 때 양률과 음려가 서로 맞물리고 엇갈리거나 교차하기도 하면서 독특한 울림을 형성하는데, 이것이 음양의 조화로 나타난다. 악곡을 분석한 결과 이러한 부분의 화성은 주로 4도와 5도의 관계로 이루어져 있는데, 이것은 전통음악에서 많이 나타나는 화음으로 그의 곡 안에 전통 음악적 색채가 진하게 나타나도록 의도한 것이다.

V. 결론

현대 동서양의 작곡가들은 오랜 역사를 가진 동양의 전통문화와 서양의 근·현대문화를 적절히 결합시켜 새로운 스타일의 현대 음악작품을 창작하고 있다. 그 중에서도 미국의 존 케이지(John Cage), 중국의 조효생(趙曉生), 한국의 김승근은 동양의 전통 철학 사상을 음악적인 소재로 사용함과 동시에 동양 음악의 독특한 매력과 다양한 음악어법을 서양 창작 기법과 융합함으로써 새로운 스타일의 음악, 독창적이며 독특한 음악 세계를 구축하고 있다.

이에 본고에서는 현대음악에서 동아시아 고대전통음악이 그 핵심적 구성요소로 사용될 가능성에 대하여 다양한 측면으로 알아보고 이를 통해 창작곡의 다양화 측면에 기여하고자, 존 케이지의 <Music of Changes>, 조효생의 <태극>(太極), 김승근의 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주> 작품을 분석하여 현대 음악 창작에서의 구성적 다양성을 찾아보고, 또 서양 음악에 동양 전통 고대 음악의 독특한 음조를 결합시킨 동양의 현대음악에 대해 알아보았다.

첫째, 존 케이지의 <Music of Changes>을 통해서 불확정적 경향을 살펴보고 또한 존 케이지의 불확정적인 요소들이 음악구성상 나타나는 것들과 새로운 예술의 무한한 가능성이 어떻게 표현되는지 살펴본 결과, 이 작품은 존 케이지의 개인적 취향이나 기호에 기초한 자유로운 음악적 처리가 아닌, 3개의 동전을 던져 얻어지는 『주역』이라는 중국 역학책에서 비롯된 여러 도표에 의하여 음악적 요소를 표현하게 된 20세기말, 불확정성 음악의 대표작품이다. 존 케이지 음악의 절대적 심미주의 시기에

쓰여진 것으로 『주역』의 변화와 무 변화의 의미를 확정적인 면과 불확정적인 면을 통합하여 작곡된 작품이다. 또한 이 곡에 나타난 불확정적인 면인 길이, 빠르기는 『주역』의 방법에 의해 얻어지는 많은 도표에 의해 결정되고 표현되어지는 것으로, 이 불확정적인 요소는 존 케이지의 절대적 심미주의 시기에 즐겨 사용한 전체를 부분으로 나누는 의미의 구조 안에서 표현되었으며 그 외에도 여러 군데의 불합리하게 기보된 곳에서는 연주자 자신의 자유에 맡겨지는 즉흥성까지 포함하고 있다. 이곡이 동전을 던져 나타나는 여러 도표에 의하여 길이, 빠르기가 결정되어진다고 볼 때, 동전을 던져 도표를 산출해 내기 전까지는 작품의 향방을 전혀 예측할 수 없을 것이다.

둘째, 조효생의 작품 <태극>에 나타나는 사상적 배경과 작곡원리를 살펴본 결과, 이 작품은 중국 고대 철학사상인 『주역』에서 비롯된 ‘태극’에 음악을 도입시킴으로써 ‘64괘음집’, ‘태극화음’과 같은 다양한 작곡 이론을 기초로 하였음을 확인하였다. 『주역』에 보이듯이 ‘음’과 ‘양’이 서로 대조되고 교차하면서 생기는 다양한 개념과 원리를 짜임새 있는 음악적 어법으로 잘 표현하였다. 악보로 된 태극도표의 작곡기법은 ‘건’음계로부터 시계방향으로 돌아 ‘곤’음계에 이른다. 피아노 독주곡 <태극>은 『주역(易經)』의 ‘팔괘변역(八卦變易)’ 규칙을 기반으로 창작한 음악이다. 조효생은 음양(陰陽)이 존재하는 상호 의존, 배치, 침투, 전환 등과 음집(音集)이 내포되고 있는 음의 개수(個數), 음정함량(音程涵量) 등을 일정한 비율로 변화시키면서 음악 내부구조의 추진력을 그대로 드러내고 있다. 이것이 바로 ‘태극도(太極圖)’에 집중되었는데 그 중 64괘음양(六十四掛陰陽)의 변화로 만들어진 64개 음군 중의 처음과 마지막 음군은 커다란 체계를 형성했다. 피아노 독주곡 <태극>은 ‘태극도’의 64개 음군을 시계방향으로 한 바퀴 돌려 만든 것이다.

셋째, 작곡가 김승근의 작품세계를 조명하고 작곡가와의 인터뷰를 통해 그의 음악세계를 알아본 뒤 그의 주요사상이 가장 잘 드러난 작품인 <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>의 구조를 파악하고 화성분석을 통하여 그 안에 되어있는 음악어법을 살펴본 결과, 화성분석의 경우 중주곡이라는 이곡이 가지고 있는 선율적 특성에 따라 작곡가가 작품 안에서 추구하는 음과 양의 조화가 유기적 상호관계를 이루고 있음을 확인하였다. 이는 서양의 화성법적 체계와 구분되는 것으로 음과 양의 조화를 추구하는 도교사상을 근간으로 하여 음려와 양률의 완벽한 균형을 표현하고자 하는 작곡가의 독자적인 화성 체계임을 확인할 수 있었다.

이상 존 케이지, 조효생, 김승근의 작품을 분석한 결과, 존 케이지는 『주역』에서 나온 ‘64괘’를 근간으로 하여 음악요소에 따른 도표를 제작하여 불확정성 음악을 만들었다. 조효생은 ‘태극’을 근간으로 하여 『태극작곡계통』의 합력론(合力論), 집합론(集合論), 태극론(太極論), 64괘음집 등의 작곡 원리를 만들었다. 김승근은 한국 전통음악의 ‘음양합성’(陰陽合聲)과 ‘단순하고 간결한 음악’(大樂必易 大禮必簡)을 근간으로 하여 12율을 활용한 새로운 화성체계를 만들었다.

따라서 존 케이지, 조효생, 김승근은 음악 외적 요소에서 나타나는 철학적 의미나 내면의 언어를 표현하는 철학적 은유를 구체적으로 음악 안에 내재시키면서 그에 나타나는 상징성을 음악에서 자신의 철학에 맞추어 변용함으로써 음악의 내적 통합을 표현하고 있음을 확인하였다. 이를 바탕으로 동양의 철학 사상을 배경으로 만들어진 현대음악의 작곡 방법은, ‘전통악조의 원형을 사용하여 새롭게 각색하는 방법’, ‘전통악조의 소재를 흡수하여 발전시키는 방법’, ‘전통사상과 현대 작곡기법을 융합하여

새로 창조하는 방법'의 세 가지 유형으로 정리할 수 있다.

본고는 동양철학사상을 근간으로 하여 작곡된 현대음악 작품을 분석하고, 그 작곡 방법을 정리하였다는 점에서 의미를 지닌다고 하겠다. 그러나 존 케이지, 조효생, 김승근 등 일부 현대 작곡가의 작품으로 연구대상을 한정하였기 때문에 이 외의 작품을 다루지 못하였다는 점이 이 논문의 한계이다. 중국의 담순(譚盾, Tan Dun) 등 동양철학사상을 근간으로 하여 현대음악을 작곡하는 작곡가와 그 작품을 분석하여 작곡 원리와 방법을 정리하는 연구가 앞으로 남은 과제이다.

참고문헌

<단행본>

- 강석희, 『현대음악 분석집』, 서울대학교 출판부, 1995.
- 김동주(역), Reginald Smith Brindle, 『1945년 이후의 전위음악, 새로운 음악』, 도서출판 작은 우리, 1991.
- 김진균 · 나인용 · 이성삼 공역, Donald Jay Grout, 『A History of Western Music 서양음악사(下)』, 세광음악출판사, 1988.
- 김현수(역), James Sire, 『기독교 세계관과 現代思想』, I.V.P, 1985.
- 박희준(역), Heinrich Dumoulin, 『선과 깨달음』, 고려원, 1988.
- 백대웅, 『한국전통음악의 선율구조』, 서울: 어울림, 1995.
- 백병동, 『9인의 현대작곡가(7) 존 케이지』, 월간음악, 1984.
- 서우석(역), J.Grout, Donald, 『A History of Western Music』, 심설당, 1992.
- 송방송, 『동양음악개론』, 세광출판사, 1989.
- 안미자, 『존 케이지와의 대화』, 이화여자대학교 출판사, 1996.
- 오진탁(역), Shchustskii, I. K., 『주역연구』, 한겨레신문, 1998.
- 이귀자(역), Leon Dallin, 『Techniques of Twentieth Century Composition』, 수문당, 1980.
- 이혜구, 『신역 악학궤범』, 국립국악원, 2000.
- 정동국 · 정덕희, 『주역이해』, 중문출판사, 2006.
- 조남권 · 김종수, 『악기』, 민속원, 2000.
- 한만영 · 전인평, 『동양음악』, 삼호출판사. 1991.
- 황준연, 『한국 전통음악의 악조』, 서울대학교출판부, 2005.
- Aron Copland, *The New Music*, New York: Worton&Company Inc., 1980.

- Bao Yuan Kai(鮑元慨),『中國風的理想和現實』,北京:中央音樂學院出版社, 2000.
- Eric Blom(ed.), *A Dictionary of American Musicians*, London: Macmillan&Co., 1980.
- Fu Li-ming(傅利民),『談現代音樂表現手法的廣泛性與直敘性交響』,西安:西安音樂學院學報,1996年第4期
- Gao Yong-mou(高永謀),『現代音樂作品中數學理性思維概念的價人』,西安:西安音樂學院出版社, 2002.
- Jin Wen-da(金文達),『佛教音樂的專入其對中國音樂的影響』,雲南:雲南音樂出版社,1990.
- John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- Qian Ren-ping(錢仁平),『探求一個蘊涵豐富次序井然的天地』,上海音樂出版社,2001.
- Reginald Smith Brindle, *The New Music: The Avant-garde Since 1945*, London: Oxford Univesity Press, 1997.
- Richard Kostelanetz(ed.), *John Cage*, New York: Praeger Publisher, 1970.
- Song Ke-bing(宋客兵),『“正聲“加”新鐘”,“六陽律”-曾侯乙編鐘中下層甬鐘樂律銘文构成原則的揭示与初步解析』,中央音樂學院學報, 2016, 第3期.
- Stanley, Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, London: London Company Inc. Macmillian., 1980.
- Tong Qing(童曄) 編著,『中國當蛋作曲家作品曲式結構分析』,北京:中央音樂學院出版社,2002.
- Wang Zheng-ya(王振亞) 論評,『音樂創作』,北京:中國音樂家協會,2002.

_____, 『中國作曲技法的變遷』, 北京: 北京中央音樂學院出版社, 2004.

_____, 『中國作曲技術的演變』, 北京: 中央音樂出版社, 2004.

Yu Ren-hao(愈人豪) · Cheng Bai Ting(陳白明) 編著, 『東方音樂文化』, 北京: 人民音樂出版社, 1998.

Zhao Xiao-sheng(趙曉生), 『音集運動 聚合與離散』, 上海: 上海音樂出版社, 1995.

_____, 『傳統作曲技法』, 上海: 上海音樂出版社, 2006.

_____, 『太極樂旨』, 上海: 上海音樂出版社, 1995.

_____, 『太極作曲系統』, 上海: 上海音樂出版社, 2006

_____, 『通向音樂聖殿』, 上海: 上海音樂出版社, 2006.

<논문>

강창식, 「현대음악에 있어서 우연성의 변천」, 『음악연구』(한국음악학회, 1982), 제1권, 69~8쪽

권미진, 「John Cage의 음악에 있어서 동약적 사상과 불확정성 음악에 대한 고찰」, 경희대학교 대학원 석사 논문, 1996.

김 철, 「존 케이지와 우연성 음악에 관한 연구」, 동아대학교 대학원 석사학위논문, 1998.

김도열, 「John Cage의 음악사상연구: 다다이즘적 고찰에 선(禪)사상 중심으로」, 연세대학교 대학원 석사논문, 1986.

김승근, 「Yin-Yang und die Schlichte, einfache Musik」, 독일 베를린 국립음악대학 석사학위논문, 1994.

안혜진, 「김승근 작곡 「해금합주협주곡 1번」 분석 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2012.

여수연, 「김승근 작곡 <해금독주곡 2004>분석 연구」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 2005.

유연희, 「다다이즘: 반예술 운동의 의미」, 이화여자대학교 대학원 석사학위논문, 1977.

윤미아, 「존 케이지의 창작이념 연구」, 중앙대학교 대학원 석사학위논문, 1992.

윤양석, 「現代音樂에 있어서 (前衛)와 (實驗)의 概念的 考察」, 『숙명여자대학교 논문집』(서울: 숙명여자대학교, 1982), 제23집, 401~423쪽.

이 용, 「1950년대 이후 중국현대음악의 흐름에 대하여」, 서울: 명지대학교 대학원음악 석사학위논문, 2003.

이명해, 「존 케이지의 피아노를 위한 변화 음악을 중심으로 음악에 있어서 불확정성에 관한 고찰」, 서울대학교 대학원 석사학위논문, 1990.

이유림, 「John Cage의 ‘Sonatas and Interludes’에 대한 연구: Sonata II, III 을 중심으로」, 경기: 단국대학교 대학원 석사학위논문, 2007.

임은정, 「20세기 피아노 음악 감상 지도 방법: 헨리 카웰, 존 케이지, 조지 크럼을 중심으로」, 한국교원대학교 대학원 석사학위논문, 2016.

정수임, 「John Cage 연구」, 숙명여자대학교 대학원 석사학위논문, 1990.

Bernstein, “‘In Order to Thicken the Plot’: Toward a Critical Reception of Cage's Music”, Chicago: University of Chicago Press, 2001.

Cheng Dan-xing(陳丹星), 「趙曉生《太極》與“太極作曲系統”及其意義」, 廣州: 廣州星海音樂學院 碩士論文, 2002.

Cheng Xing-wang(程興旺), 「思與樂之“太極”——談趙曉生現代鋼琴作品《太極》的藝術特色」, 北京: 北京理工大學藝術學院 碩士論文, 2009.

- Cheng Zhi-ming(陳銘志), 「太極作曲系統-‘八掛’是怎麼控制音樂的」, 上海: 上海音樂出版社, 2006.
- Fu Li-ming(付利民), 「談現代音樂手法的廣泛性與直敘性交響」, 西安: 西安音樂學院 碩士論文, 1996.
- Fu Ying(傅穎), 「此時無聲勝有聲——約翰·凱奇的偶然音樂作品《4分33秒》」, 山東: 山東大學音樂學院 碩士論文, 2014.
- Gao Li-na(高麗娜), 「從約翰·凱奇偶然音樂的創作思想探析」, 河北: 河北大學音樂學 碩士論文, 1999.
- Huang Jun(黃軍), 「中國《易經》對約翰·凱奇偶然音樂的影響」, 武漢: 武漢音樂學院 碩士論文, 2009.
- Huang Qiao(黃峽), 「淺析趙曉生鋼琴作品《太極》及其演奏問題」, 西安: 西安音樂學院 碩士論文, 2016.
- John Cage, “Composition: To Describe the Process of Composition used in Music of Changes and Imaginary Landscape No.4”(1952), *Silence: Lectures and Writings*, Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- Luo Teng(羅騰), 「從約翰·凱奇的音樂作品出發了解易經對其創作的影響」, 『黃河之聲』(蘭州: 西北民族大學音樂學院, 2015), 7期.
- Peng Hua(彭華), 「陰陽五行研究先秦篇」, 上海: 華東師範大學 博士論文, 2004.
- Pritchett, James William, “The Development of Chance Techniques in the Music of John Cage, 1950-1956”, Ph.D. diss., New York University, 1988.
- Wang Fan(王璠), 「淺析約翰·凱奇創作中的後現代主義構成的元素」, 北京: 中央音樂學院, 10031, 中國分類号60-02, 文章编号1008-4053(2012)03-0127-03. 2012.

Zhang Jing(張競), 「探索音樂的未來－約翰·凱奇音樂創作研究」, 天津: 天津音樂學院 碩士論文, 2014.

<잡지>

장인식, 「불확정성 음악」, 월간음악, 1987. 9.

주성혜, 「불확정성 음악의 이론적 근거」, 공간 213호, 공간사, 1995.

<인터뷰>

김승근 인터뷰: (2016년 9월 21일) 서울대학교 음악대학교 교수휴게실.

(2016년 10월 1일) 서울대학교 220동.

(2016년 10월 18일) 서울대학교 음악대학교 53동 110호.

(2016년 10월 27일) 서울대학교 220동.

<악보>

John Cage, <Music of Changes>. New York: Henmar Press of C. F. Peters, 1961.

Zhao Xiao-sheng(趙曉生), <太極>, 上海: 上海音樂學院出版社, 1987.

김승근, <대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주>, 2008.

Abstract

The Study of Compositional Technique Utilizing Eastern Philosophy

Yuan Yujia

Major in Korean Traditional Music

The Graduate School

Seoul National University

Modern world composers are creating new style contemporary pieces which combine long-standing Eastern traditional culture and western modern culture. Above all, American composer *John Cage*, Chinese composer *Zhao Xiao-sheng*, Korean composer *Kim Sngkn* are creating ingenious and distinctive music by using Eastern traditional philosophy as a musical material and integrating strength of Eastern music with Western composing technique. In this thesis, <Music of Changes> by *John Cage*, <Tai Chi> by *Zhao Xiao-sheng*, <Trio> by *Kim Sngkn* are the main material to find constructive diversity of modern composed music. Also, Eastern modern music which used Western music with distinctive tune of Eastern traditional music was thoroughly researched. I hope this thesis help the diversification of com-

posed music with possibility that East Asian traditional music could be a core component of modern music.

Firstly, The life of *John Cage* and his ideological background, “*Seon*”(禪) idea and 『Book of Change』(周易) were studied with his music. <Music of Changes> is the representative work of Chance music in late 20th century. It is not free music based on individual taste of *John Cage*, but is made up of three coin flipping using various table of 『Book of Change』 to arrange musical element. The piece was composed on categorical aestheticism era of *John Cage*, which integrated determinate and indeterminate features from change and non-change of 『Book of Change』. Especially, the tempo is randomly decided with 32 factors, which is the correspondence of 64 trigram of 『Book of Change』. This indeterminate feature was expressed in whole-to-part structure which often used by *John Cage*. Besides, improvisation of player is also appeared on several parts which notated illogically. In conclusion, <Music of Changes> is the musical expression of Eastern philosophy which fascinated *John Cage*, and the expression of American experimental music trend through traditional staff notation.

Secondly, ideological background and compositional principle of <Tai Chi>, the piece of *Zhao Xiao-sheng* was studied. He had succeeded in constructing ingenious and distinctive music by combining Western thought with Eastern cultural thought. <Tai Chi> is a piano solo piece, which combined Western modern compositional technique with technique of 『Tai chi compositional system』(太極作曲系統). This book was written by *Zhao Xiao-sheng* and originated by *Tai Chi* theory of 『Book of Change』. Especially, the piece was composed by ‘Eight Trigram Translation’(八卦變易) rule of 『

Book of Change』. Through the rule the number and quantity of tone are changed in scale with mutual dependence, arrangement, alteration and sound collection. With the existence of *Yin* and *Yang*, the driving force of the piece in internal structure was confirmed. That is intensively focused on ‘*Tai Chi Picture*’. Especially the first and last tonal groups which are made by *Yin-Yang 64 trigram* formed a big system. As a result, <Tai Chi> expressed various concept and principle of music which showed with *Yin* and *Yang* by contrast and intersection, as 『Book of change』 shows.

Thirdly, the grammar of <Trio> was studied by analyzing structure and melody, after surveying works of *Kim Sngkn* and interviewing himself. *Kim Sngkn* found the possibility of new harmony through *Yin-Yang* composition in 『Akhakgoebum』. He made six tonal relations which combined *Yinryu*(陰呂), which has the *Yin* characteristic and *Yangryul*(陽律), which has the *Yang* characteristic. That was by understanding composition of ‘*Yin-Yang* composition’ in 『Akhakgoebum』 as a combination. So the *Yangryul* and *Yinryu* were combined equally in the piece in one harmonious and unique harmonic structure, which based on tonal system of traditional music and musical philosophy. Through analysis of the piece, harmony of *Yin* and *Yang* were existed organically in melodic features of chamber music. Which is distinguished from Western harmonic system and that harmony became a specific harmonic system of composer that expressed perfect balance of *Yinryu* and *Yangryul* based on Taoism.

The result of analyzing the pieces of *John Cage*, *Zhao Xiao-sheng*, *Kim Sngkn* are as follows. *John Cage* made Chance Music by making table for the musical element which is based on ‘64 trigram’ of 『Book of Change』.

Zhao Xiao-sheng made various compositional principle like ‘*Hapreokron*’, ‘*Jibhopron*’, ‘*Taegeukron*’ and 64 trigram tone cluster, which are based on 『*Tai chi* compositional system』. *Kim Sngkn* made the new harmony structure utilizing 12 tone, which are based on ‘*Yin-Yang* combination’ and ‘Simple and concise music’ of Korean traditional music.

Composer *John Cage*, *Zhao Xiao-sheng*, *Kim Sngkn* expressed internal combination of music by philosophical metaphor. The combination expressed philosophical meaning, inner language and transformed symbolism to adjust individual philosophy. According to the result, Modern composing technique which are made with Eastern philosophy as a background could be organized as below; Firstly, newly adapted using original form of traditional music. Secondly, developed absorbing materials of traditional music. Thirdly. Combined and newly created.

keywords : Chance music, 64 *trigram*, *Tai chi* harmony, *Yangryul*, *Yinryu*

***Student Number* :** 2012-30775

<부록 악보 1> 태극(太極)

赵晓生曲

I 破

Very slow (♩ = ca.30.6)

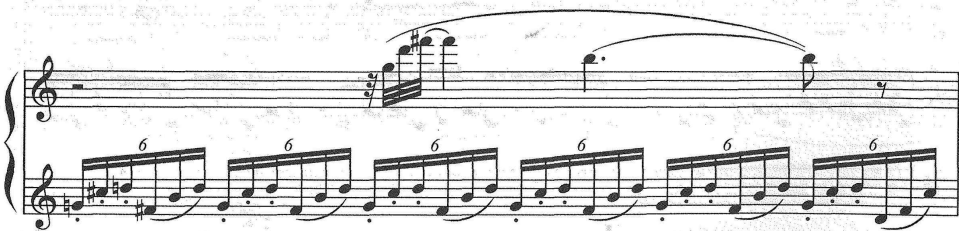
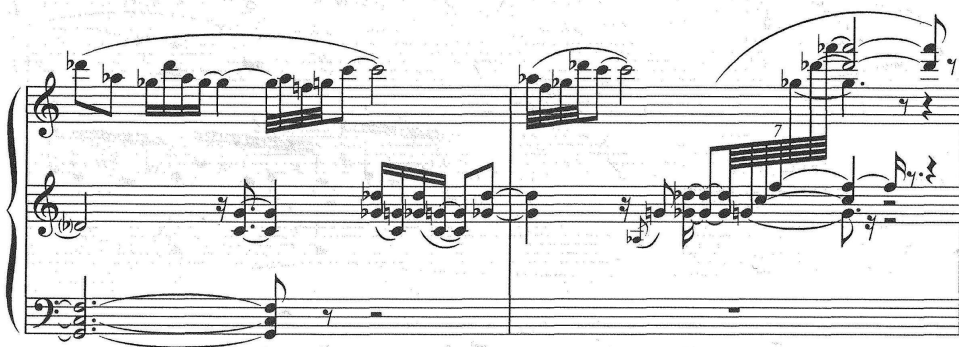
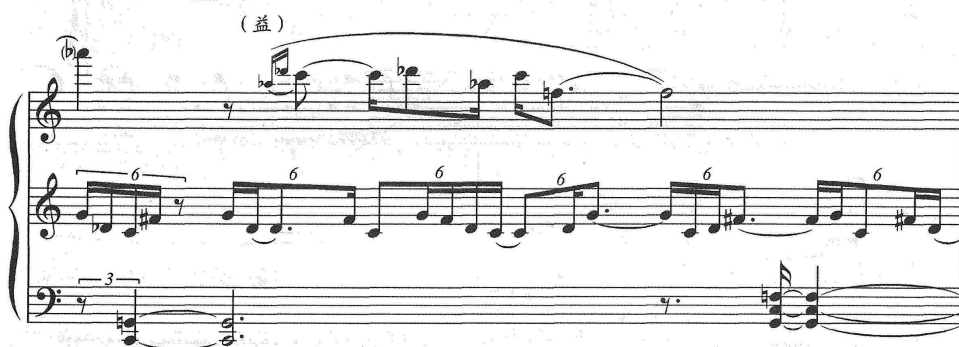
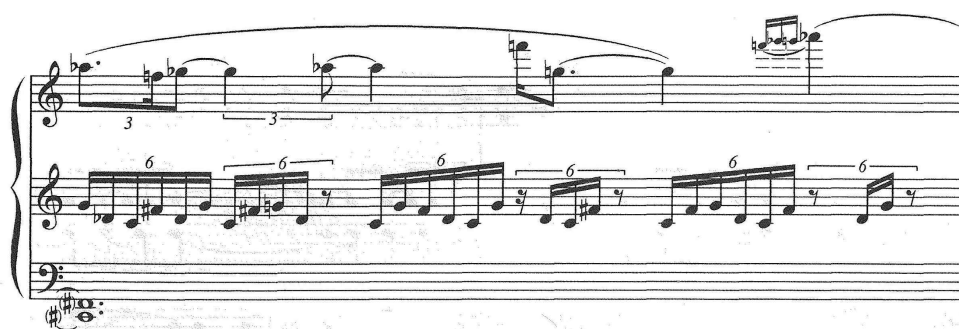
The musical score is written for piano and includes a vocal line. It is in 4/4 time and marked 'Very slow' with a tempo of approximately 30.6 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction with a 'ppp' (pianissimo) dynamic. The second system begins with a 'm.s.' (mezzo-soprano) vocal line. The third system continues the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The middle staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and triplets. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth notes and triplets. There are dynamic markings like *8-* and *3* throughout the system.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and triplets. The middle staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and triplets. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth notes and triplets. There are dynamic markings like *3* and *8-* throughout the system.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and triplets. The middle staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and triplets. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth notes and triplets. There are dynamic markings like *6* and *legato* throughout the system.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and triplets. The middle staff has a treble clef and contains a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes and triplets. The bottom staff has a bass clef and contains a melodic line with eighth notes and triplets. There are dynamic markings like *6* and *legato* throughout the system.



First system of a musical score. The right hand features a melodic line with a trill and a grace note. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of a musical score. The right hand has a trill marked with an '8' and a slur. The left hand has a triplet marked '3' and an 'accel.' marking. The system concludes with a triplet of eighth notes in the left hand.

Third system of a musical score. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The right hand has a trill marked with an '8'. The left hand features a complex rhythmic pattern with slurs and ties.

Fourth system of a musical score. Both the right and left hands feature trills marked with an '8' and slurs, indicating rapid, repeated notes.

Fifth system of a musical score. The tempo is marked 'Freely ($\text{♩} = \text{ca. } 76$)'. The right hand has a trill and a slur, with a 'dolce' marking below it. The left hand has a long, sustained note. The system ends with a 4/4 time signature and a repeat sign.

$\text{♩} = 76$
8- - - - |

f

6

ff

$\text{♩} = \text{♩}$
2.2 : 1

5

III 起
Slow ($\text{♩} = 69$)

pp

* 无声地按键

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur and a fermata marked '8-'. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking *mp* is present.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur and a fermata marked 'p'. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking *p* is present.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur and a fermata marked *mf*. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking *mf* is present.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur and a fermata marked 'p'. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic marking *pp* is present.

p
mp
poco

mp
dim.
pp
pp
 IV λ

pp
mf
pp
pp

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4) marked with accents. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is placed below the staff. The bass clef staff contains a whole note chord (F#3, A3, C4). The system concludes with a measure containing a decuplet (10) of eighth notes in the treble staff and a whole note chord (F#3, A3, C4) in the bass staff. A slur connects the decuplet to the final measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff begins with a decuplet (10) of eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4, E4) marked with accents. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed below the staff. The bass clef staff contains a whole note chord (F#3, A3, C4). The system concludes with a measure containing a decuplet (10) of eighth notes in the treble staff and a whole note chord (F#3, A3, C4) in the bass staff. A slur connects the decuplet to the final measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4) marked with accents. The bass clef staff contains a whole note chord (F#3, A3, C4). The system concludes with a measure containing a decuplet (10) of eighth notes in the treble staff and a whole note chord (F#3, A3, C4) in the bass staff. A slur connects the decuplet to the final measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C5, B4, A4, G#4, F#4) marked with accents. The bass clef staff contains a whole note chord (F#3, A3, C4). The system concludes with a measure containing a decuplet (10) of eighth notes in the treble staff and a whole note chord (F#3, A3, C4) in the bass staff. A slur connects the decuplet to the final measure.

V 缓
Lento

The musical score consists of four systems of piano music. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The notation is complex, featuring many chords and some triplets. The second system includes a '7' marking above a chord. The third system features triplets marked with '3' and '7'. The fourth system also features triplets marked with '3' and '5'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in 18/8 time and includes a complex melodic line with many accidentals and a bass line with triplets and a five-measure rest.

Second system of musical notation, featuring a grand staff. The music is in 5/8 time. It includes dynamic markings *mf* and *p*, and various fingerings and articulations.

VI 庸

Moderato (♩ = ca. 63)

Third system of musical notation, featuring a grand staff. The music is in 9/4 time. It includes dynamic markings *p*, *mp*, and *p*, and various fingerings and articulations.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff. The music is in 9/4 time. It includes dynamic markings *pp* and *p*, and various fingerings and articulations.

mf *pp* *p* *pp*

$\text{♩} = \text{♩}$
1 : 1.5

pp *pp*

8

p *p*

8

p *p*

8

First system of a musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with a trill marked 8^{-1} and a crescendo *cresc.* leading to a mezzo-forte *mf* section. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic development with dynamic markings *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando). The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of the musical score. The right hand features a trill marked 8^{-1} and a forte *f* section. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Fourth system of the musical score. The right hand begins with a mezzo-piano *mp* section, followed by a piano *p* section. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a trill marked with an '8' and a first ending bracket. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked with a 'cresc.' (crescendo) dynamic.

Second system of the musical score. The right hand features a dense texture of sixteenth-note chords, marked with a 'ff' (fortissimo) dynamic. The left hand continues with eighth-note accompaniment. The system concludes with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic marking.

Third system of the musical score, labeled 'VIII 束' (End of Part VIII). It begins with a 'p' (piano) dynamic. The tempo is marked as '♩. = 63'. The system includes a key signature change to one flat and a time signature change to 4/4. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and a final section with a 2-measure rest.

Fourth system of the musical score, starting with the instruction 'Tempo primo ♩ = ca. 30.6'. The right hand features sixteenth-note passages with 'pp' and 'p' dynamics. The left hand has a bass line with 'pp' dynamics. The system includes a key signature change to one flat and a time signature change to 4/4.

First system of a musical score in 4/4 time. The right hand (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand (bass clef) starts with a pianissimo (*ppp*) dynamic, featuring a complex triplet pattern in the first measure. The system concludes with a half note in the right hand and a half note in the left hand.

Second system of the musical score. The right hand continues its melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic, and includes an eighth-note triplet. The left hand features a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the first measure, followed by a pianissimo (*pp*) dynamic in the second measure. The system ends with a half note in the right hand and a half note in the left hand.

Third system of the musical score. The right hand plays a melodic line with a piano (*p*) dynamic, featuring a triplet. The left hand begins with a pianissimo (*pp*) dynamic, followed by a half note in the second measure. The system concludes with a half note in the right hand and a half note in the left hand.

<부록 악보 2> 대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주

Trio for Daeguem, Violin and Cello

대금, 바이올린, 첼로를 위한 3중주

김승근(2008/2016)

Score

♩ = ca. 60 자유롭게

대금
Daeguem

Violin

Cello

p *mp* *p*

A ♩ = ca. 50 아정하게

대금

Vn.

Vc.

mp *p* *mp* *mp*

13 *mf*

13

19

대금

Vn.

Vc.

mf

mp

mp

25

대금

Vn.

Vc.

p

mf

mf

mf

31

대금

Vn.

Vc.

mp

mf

mp

mf

37

대금

Vn.

Vc.

mf

mp

mf

Detailed description: This block contains four systems of musical notation for measures 19 through 37. Each system includes staves for Daegu (대금), Violoncello (Vc.), and Violin (Vn.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure numbers 19, 25, 31, and 37 are indicated at the start of their respective systems. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). Slurs and hairpins are used to indicate phrasing and dynamics across measures.

43

대금 *f* *mp*

Vn. *mp* *p*

Vc. *mp*

B ♩ = ca. 60

49

대금 *mp* *mf*

Vn. *mp*

Vc. *p* *mp*

55

대금 *f* *f*

Vn. *mf*

Vc. *mf*

61

대금 *ff* *f*

Vn. *f*

Vc. *f*

67

대금

Vn.

Vc.

mf

mf

73

대금

Vn.

Vc.

mf

mp

mp

79

대금

Vn.

Vc.

mp

p

p

85

대금

Vn.

Vc.

p

rit.

pp

pp

pp

pp